
WIDENER LIBRARY
HX Q4FE N



DRAMATISCHE

ORCHESTIK DER HELLENEN

VON

CHRISTIAN KIRCHHOFF,

WEILAND PROFESSOR AM GYMNASIUM IN ALTONA.

MIT ZWEI TAFELN.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1898.

Vorwort.

Im Auftrage der Familie des 1894 verstorbenen Verfassers, meines Vaters, habe ich die Herausgabe dieses Werkes veranlafst, welches von ihm im Manuskript hinterlassen wurde. Es war diese Arbeit mehrere Jahrzehnte hindurch von ihm mit echt deutscher Gründlichkeit immer wieder und wieder gefeilt, bis Alter und Krankheit ihm die Feder aus der Hand nahmen. Oft sprach er begeistert von ihrer Bedeutung, sachverständige Freunde bestätigten sie. Unter diesen drängte nach dem Heimgange meines Vaters namentlich der mittlerweile auch verstorbene Professor Herbst in Hamburg zur Herausgabe „dieser für die Wissenschaft hoch bedeutsamen Untersuchung“. Durch seine Vermittlung gelang es die Hülfe eines mit den einschlägigen Fragen aufs engste vertrauten Fachkollegen zu gewinnen, der in uneigennützigster Weise aber nur die Angabe erlaubt hat, „dafs ein dem Verstorbenen freundlich gesinnter Mitforscher einen gewissen Teil des Werkes druckfertig gemacht habe“. Ich darf daher hier nur einfach für seine Mühe danken, die unendlich viel gröfser war, als jene bescheidenen Worte ahnen lassen. Die Korrektur wurde sehr sorgfältig und mit vollem Verständnis im Teubnerschen Verlage besorgt und aufserdem mit gleicher Sorgfalt von Herrn Moriz Keller, jetzt Kooperator in Griesstätt am Inn, zu Ende geführt; diesem Herrn sowie dem Herrn Korrektor des Verlages sage ich deshalb aufrichtigen Dank auch an dieser Stelle.

Eine grofse Zahl von Tabellen, darunter Zeichnungen der *Σκηνή* und *Θυμέλη*, fand sich beim Manuskript; der ungenannte Mitforscher konnte nicht feststellen, welche zur Auswahl für den Druck bestimmt waren, er unterzog sich deshalb der Mühe eine zu zeichnen, welche den Plan des Theaters nach der Vorstellung des Verfassers mit den Mafsen und der Numerierung der Felder enthält. Er glaubt — gewifs mit Recht —, dafs jeder aufmerksame Leser mit der Hülfe dieses Planes aus der ganz ins Einzelne gehenden Analyse den Spezialplan selbst konstruieren kann. Beim Druck dieser Tafel sind die untersten neun Gänsefüfschen versehentlich stehen geblieben. Manche Stellen (s. 387, 468—510) machen es wahrscheinlich, dafs ein Situationsplan des Theaters von Epidaurus gegeben werden sollte; leider wurde derselbe nicht im Nachlafs gefunden, deshalb ist eine teilweise Kopie des epidaurischen Planes nach Tafel *Α′*, Fig. 3 der *Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολ. Ἑταιρίας* für 1883 (ed. 1884) dem Werke beigegeben. Ein kleines Modell der Orchestra, zusammengesetzt aus Holzstäben, auf dem

mit Griffen versehene Holzklötze als Choreuten hin- und herbewegt wurden, diente meinem Vater zur Veranschaulichung seiner Untersuchungen; doch konnte dasselbe nicht für die Herausgabe der Tafeln benutzt werden. Modell, Tafeln und Manuskript, sowie ein Teil der Bibliothek meines Vaters werden mit freundlicher Einwilligung des Herrn Direktor Dr. Arnoldt in der Bibliothek des Altonaer Gymnasiums aufbewahrt, wo sie also zur etwaigen Einsicht für spätere Forscher bereit liegen.

Die früheren philologischen Arbeiten des Verstorbenen sind am Schlufs eines Nekrologes zusammengestellt, welchen Herr Dr. Schlee, Direktor des Realgymnasiums in Altona, im Biographischen Jahrbuch*) veröffentlicht hat. Aus demselben bringe ich hier einen Abschnitt den Inhalt des Werkes betreffend wieder, über das mein Vater sich wiederholt Herrn Direktor Schlee gegenüber ausgesprochen hat. Er lautet: „In der Wissenschaft hatte er die Rhythmik der Chöre der griechischen Tragödie zu seiner besonderen Aufgabe gemacht und sich zu einer eigentümlichen, von der herrschenden Theorie durchaus abweichenden Auffassung durchgearbeitet. Durch diese glaubte er die Vereinigung der drei rhythmischen Elemente, des Metrums, des Tanzes und der Musik, namentlich der beiden ersteren in exakter Weise wiederhergestellt zu haben. Aus dem Metrum und dem Aufbau der Chorgesänge konstruierte er die Bewegungen und Stellungen der Choreuten nach Schrittlänge und Richtung. Da es ihm auf diese Weise gelungen war, ohne die künstlichen Modifikationen des Verhältnisses von Länge und Kürze nur nach den Angaben der alten Metriker, ohne Konjekturen des Textes und in voller Übereinstimmung mit den auf seine Veranlassung von Koldewey genau festgestellten Mafsen des Dionysustheaters die Tanzfiguren zu harmonischem Ablauf und auch bei Ungleichheit der Strophe und Antistrophe zu einer fertigen Schlufsstellung zu bringen, war er von der Richtigkeit seiner Hypothese vollständig überzeugt. Die Grundgedanken hatte er in einigen kleineren Aufsätzen bereits veröffentlicht: ein umfangreiches gelehrtes Hauptwerk sollte aber die ganze Theorie entwickeln und nach allen Seiten begründen und zugleich an den Chören des Hippolyt die Ausführung des Tanzes auf einer Reihe von Tafeln zur Darstellung bringen."

Als Beweis, dafs nach des Verfassers Ansicht dabei an die Stelle des musikalischen Rhythmus in der Komposition der griechischen Chorgesänge im wesentlichen der orchestische Rhythmus trete, füge ich hinzu, dafs das Heft des Manuskripts, welches die Grundzüge der Theorie enthielt, von ihm auch mit den Worten „Der orchestische Rhythmus der Griechen" bezeichnet war. Nach dem mafsgebenden Vorschlage des ungenannten Mitforschers wurde aber der den Gesamtinhalt treffender bezeichnende Titel „Dramatische Orchestik der Hellenen" gewählt.

Sonst ist der Text des Manuskripts so gut wie unverändert wiedergegeben, auch kleine Härten des Stils sind stehen geblieben, damit der

*) Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft, begründet von Bursian, herausgegeben von Prof. Dr. Iwan von Müller. Berlin, Calvary & Co. Jahrgang 1896, Seite 45—48.

Leser die Arbeit des Verfassers immer möglichst treu vor sich habe; bei Stellen, deren Verständnis zweifelhaft blieb, wird der Leser daher immer noch selbst entscheiden müssen.

Möge denn nun dies grofse Lebenswerk meines verstorbenen Vaters zur Förderung der Wissenschaft in seinem Sinne beitragen: denn in der Vereinigung grofser idealer Gesichtspunkte mit sorgfältigster und nüchterner Forschung im Einzelnen sah er in Beruf und Wissenschaft seine höchste Aufgabe.

Neustadt in Holstein, im Oktober 1898.

Theodor Kirchhoff, Dr. med.

Inhalt.

Einleitung.

Teil I.

Euripides' Hippolytos.

Teil II.

Grundzüge der Theorie.

Teil III.

Spielplatzfragen.

Einleitung.

A. Die Theorie.

Allgemeines. Das Ziel der Arbeit und des Werks, das ich vorhabe, ist, eine griechische Tragödie, den Hippolyt des Euripides (Wilamowitz 'Herakles' S. 107), als Einheit in der Form durch eine orchestische Hypothese nachzuweisen und herzustellen, und daran eine Theorie der griechischen Orchestik, soweit sie hieraus sich herleiten läſst, anzuschlieſsen, sowie dadurch und dafür den griechischen Theaterbau am Theater zu Epidaurus mit besonderer Beziehung auf Vitruvs Angaben zu erklären. Ich beschränke mich dabei auf die *μέλη*.

Eine Hypothese muſs auf sicheren Grundlagen fuſsen. Ich bedarf daher vor allem eines sicheren Textes. Der Text des Hippolyt nun ist im ganzen sehr gut überliefert. Meine Konjekturen darin beschränken sich auf einige Fälle, wo A, E, O des Euripides von den libri lang oder kurz aufgefaſst sind, während ich sie kurz oder lang auffasse (denn durch die libri ist nicht ihre Auffassung als richtige, sondern nur die daraus zu erschlieſsende Schreibung des Euripides beglaubigt), und auf einen Fall, wo ich ein Wort, *θεᾶς*, das in die Strophe geraten war, der Antistrophe wiedergebe, 1129 und 1140. Sonst halte ich mich oft an die libri, wo man konjiziert, z. B. behalte ich 139 *πένθει* bei, wodurch eine gerade Stoichosaufstellung entsteht, während bei der Konjektur *πάθει* der bezügliche Choreut um 1 Schritt hinter der Reihe seiner Mitchoreuten zurückbleibt, und 585 ΙΑΧΑΝ, welches ich nicht als *ἰαχάν*, sondern als *ϳαχάν*, ◡ –, auffasse, so daſs ich nicht *ἀχάν* im Dochmius zu konjizieren brauche.*) Sodann muſs ich auch alles, was über Metrik und Rhythmik und sonst auf die Kunstform der Tragödie sicher ermittelt ist, anerkennen und benutzen. Ich habe dies nach Vermögen ausnahmlos gethan. Aus den Quellen habe ich mitunter abweichende, auch neue Ansichten zu begründen mich bemüht.

Eine Hypothese bedarf sodann einer klaren und bestimmten Idee, die in die zerstreute und ungeordnete Menge von Beobachtungen klare Ordnung und Einheit bringt und über den Stil und das Verfahren des Poeten und seiner Zeit Aufschluſs giebt.

---

*) Ich zitiere nach der Ausgabe von A. Kirchhoff, 1867.

Meine Idee ist diese. Die Einheit sämtlicher μέλη besteht in einem alle umfassenden System von orchestischen Bewegungen der Schritte, die sich in vollständig berechneten numeris zusammenschliefsen und ohne genaue Nachrechnung bei der Aufführung dem Auge völlig klar und anschaulich waren. Die Schrittweiten entsprechen in dem Verhältnis von 1 : 2 den Silbenlängen; und so läfst sich die Orchesis aus dem Metrum erschliefsen.

Man unterscheidet die Künste des Raums von denen der Zeit (Lessing), die apotelestischen von den praktischen, musischen (Aristoxenus) und lehrt, dafs die Kunstwerke der ersteren Art in einem Augenblick gleichzeitig, die der letzteren Art in einem Zeitverlauf als Ganzes da sind. Dies ist cum grano salis zu verstehen.

Von aufgeführten, gelesenen Werken der Poesie, der Musik ist immer nur ein Teil vorhanden, nämlich dasjenige davon, was in der augenblicklichen Gegenwart aus den Zeichen ins Leben aufser oder in mir gerufen wird. Als Kunstwerk fassen wir die Teile erst, wenn wir sie im erinnernden Geist zum Ganzen zusammenfassen, den Zeitverlauf überschauen, entweder nachdem wir alle Teile nach einander aufgefafst haben, am Schlufs, das ganze Kunstwerk, oder auch, wenn wir schon Teile gehört haben, den Teil, der augenblicklich ins Leben tritt, mit jenen als erinnerten zusammen, wenn wir alles schon einmal gehört haben, das augenblickliche Wirkliche mit dem erinnerten Früheren und Folgenden zusammen. Ein solches Kunstwerk entsteht allmählich. Das Endergebnis ist das Ganze im erinnernden Geiste, wo allein das Kunstwerk als Ganzes vorhanden ist, ausgeführt mehr oder weniger nach der Fähigkeit des Auffassenden, während objektiv von ihm stets nur Teile vorhanden sind. Dies gesamte Kunstwerk können wir dann abermals in seinen Teilen, indem wir sie auch aus den Zeichen immer wieder frisch in uns erneuern, hin und her betrachten, was abermals Zeit erfordert; das Ergebnis aber davon, die Erkenntnis, Anschauung ist dann wieder ein gleichzeitiges Ganzes. Das Erinnerte ist ein Zeitverlauf, das Erinnernde aber ein Gleichzeitiges, den ganzen Verlauf Vereinigendes. Wir können in der Erinnerung das Aufgeführte, Teil nach Teil, in demselben Tempo, derselben Zeit wiederholen; aber dann haben wir in dem Bilde, wie vorher in der Wirklichkeit, immer zur Zeit nur einen Teil, wenn wir damit nicht in überschauender Vergegenwärtigung die übrigen Teile zum Ganzen vereinigen, so dafs wir in unserem Bewufstsein den jedesmal erneuerten Teil immer als solchen Teil künstlerisch haben.

Diese Kunstwerke der Zeit sind Kunstwerke des Gehörs. Die Wellenbewegungen der Luft, wodurch sie sinnlich entstehen, sich kundgeben, bleiben aufserhalb der künstlerischen Empfindung.

Die Werke der apotelestischen Künste sind Kunstwerke fürs Auge, ruhende Raumgebilde, Farben und Formen. Auch sie entstehen für uns allmählich durch die Lichtwellen, deren Eindruck wir nach einander empfangen. Aber auch dies bleibt aufserhalb der künstlerischen Empfindung. Wie jene Kunstwerke der Zeit sich mit der Weltgeschichte vergleichen lassen, so diese Kunstwerke des Raums mit dem sichtbaren Teil des Weltalls. Dieses

Weltbild ist ein Halbkugelausschnitt, worin Erde, Sonne und Mond, Sterne gleichzeitig vor unserm Auge stehen, wenn auch von ihnen die Lichtstrahlen zu uns her in sehr verschiedenen Zeiten ausgingen. Diejenigen, die gleichzeitig bei uns anlangen, bilden nach ihren vollendeten kürzeren und längeren Wegen ein gleichzeitiges Weltbild im Umfang der Himmelskuppel. Dies steht dann sinnfällig vor uns da. Das ist analog bei den Werken der Malerei, der Bildhauerei und Baukunst. Allein es ist ein Unterschied. Bei einem Gemälde verlangen wir, daſs es überschaulich bleibt. Es darf die Grenze der Überschaulichkeit nicht überschreiten, sonst verliert es für uns den Charakter des Kunstwerks. Anders bei der Bildhauerei und Baukunst. Wie wir von dem Weltganzen nur dasjenige auf einmal fassen, was vor unserm Auge liegt, so von dem Bildhauerwerk immer nur die Seite, die vor uns steht. Als ganzes Kunstwerk fassen wir es nur, wenn wir es von allen Seiten betrachten, wobei dann eine Seite die Hauptseite bleibt. Relief und Gravierung ist immer etwas Halbes. Und bei der Baukunst gar sieht man nicht bloſs die Auſsenseite eines Gebäudes nicht ganz, sondern noch weniger zugleich die Innenseite. Als Ganzes, Kunstwerk wird es nur im Geiste erfaſst, innerlich geschaut, wenn wir auch denken, es sei objektiv vorhanden. Bei Kunstwerken des Ohrs denken wir letzteres aber nicht.

Es giebt aber nun noch eine Kunst, worin Raum und Zeit vereinigt sind; dies ist die Orchesis. In der Orchesis bewegen sich lebendige Körper. Sie ist die Kunst ausdrucksvoller, symmetrischer Bewegung von Menschen, und zwar wird sie durchs Auge aufgefaſst. Die Bewegungen sind teils die der Füſse, teils die der andern Glieder.

Alle drei Künste, die des Tones und Worts und die der Körperbewegung, sind rhythmische Künste. Der Rhythmus besteht in einer geordneten Zeiteinteilung durch Bewegung. Die Bewegung ist eine Bewegung der Luft oder eine Bewegung des Körpers, eine hörbare oder eine sichtbare. Etwas bewegt sich oder ruht. Bei der Zeiteinteilung findet beides abwechselnd statt, und zwar die Ruhe in längeren erkennbaren, d. h. meſsbaren, die Bewegung in nicht erkennbaren, d. h. nicht meſsbaren Zeiten. Denn erstere können mit einem kleinsten Teil als ihrem Maſse verglichen werden, letztere nicht; *χρόνοι γνώριμοι* und *ἄγνωστοι*. In den Zeiten der Ruhe findet *μονή* statt, ein Bleiben in dem durch die Bewegung, *κίνησις*, den Übergang aus einer *μονή* in die andere, erreichten, bewirkten Zustand. Aus den Zeiten der *ἠρεμία* besteht der Rhythmus als aus Teilen, *ὡς ἐκ μερῶν*. Auch aus denen der *κίνησις* besteht er, aber nicht als aus Teilen. Das ist freilich nicht ganz streng gesprochen; denn auch aus ihnen besteht er, und auch sie sind Teile von ihm. Allein sie sind nicht meſsbar, und da das Wesen der Kunst ein maſsvolles Zusammenbestehen von Teilen erfordert, so können insofern nur die *μοναί*, die Zeiten der meſsbaren Teile, den Rhythmus als Kunstwerk bilden. Nur sie also sind insofern seine Teile, katexochen Teile.

Nun aber ist ein wesentlicher Unterschied. Bei Ton und Wort bemerkt das Ohr die Bewegungen, die Übergänge nicht (was ein Ton, daſs er durch Luftbewegungen im Geist bewirkt, ist, kommt nicht zur Frage); bei

der Körperbewegung jedoch bemerkt sie das Auge, sowohl die der Füfse als die des übrigen Körpers.

Die Zeiten der ἠρεμίαι sieht das Auge so gut, wie das Ohr sie hört, und der Geist mifst sie. Diese Zeiten kann er aber in Erinnerung nicht lange genug festhalten, um gröfsere, als kurze Kunstwerke, als kleine Gedichte und Kompositionen zusammenzufassen, die Teile mit einander zu vergleichen, zum symmetrischen Kunstwerk in sich zu verbinden. Wie viel und oft der Schall so und so lange dauert, der Körper so und so lange ruht, das wird zu leicht vergessen, wenn es über ein gewisses Mafs hinausgeht.

Anders verhalten sich aber die drei Künste bei dem, was in den unmefsbaren Zeiten des Übergangs geschieht. Hier bemerkt das Ohr nichts; das Auge bemerkt etwas. Dies Bemerkte aber ist wieder von zweierlei Art. Die Ortsbewegung ist mannigfaltig und bezieht sich auf den eigenen Körper und einzelne nahe andere Körper: dann bleibt sie mehr und weniger vereinzelt und läfst sich nicht zum Kunstwerk vereinen; so bei allen Bewegungen der Arme und Hände, des Hauptes, des Rumpfes. Oder sie geschieht mit Beziehung auf einen gröfseren, bleibenden Raum, indem mehr und weniger sowohl dieser als die Bewegung einfacher Art sind; so bei den Bewegungen der Füfse. Durch letztere Bewegung werden bestimmte, mefsbare Teile des Bodens durchschritten, durchmessen.

Diese Teile lassen sich symmetrisch zusammenfassen. Und ebenso die Schritte, die gemacht werden, zu Wegen verbinden. Auch in diesen Schritten kann Ausdruck liegen. Doch gehört das Ausdrucksvolle mehr den Gebärden, den Bewegungen des übrigen Leibes an, das Symmetrische dagegen den Schritten.

Man hat die Symmetrie des unrhythmischen Flusses bisher in den ἠρεμίαι, μοναί gesucht, jedoch nicht zu einem kunstvollen Ganzen gelangen können, weil sie da nicht liegt, in Tönen, Silben, Haltungen. Man mufs sie in den erkennbaren, mefsbaren Bewegungen, in den Schritten suchen; denn andere solche Bewegungen giebt es nicht. Man that das Fenster links auf, wo das Kunstwerk nicht liegt; man mufs es gegenüber aufmachen, um es zu sehen.

Die Verschiedenheit der Schrittgröfsen, die man in schicklichem Mafsverhältnis ausführen kann, ist gering. Über eine gewisse Weite kann man nicht hinausgehen, ohne dafs es sparrig, schwer, anstrengend wird. Von der ungefähren Gröfse eines weiten Schrittes, der noch nicht auffallend weit ist, kann man nur die Hälfte passend als Mafs darunter nehmen. Und so beschränkt sich der λόγος, das Verhältnis der Schritte, auf das von einfachen und doppelten, die ich e n g e und w e i t e nennen will. Das Mafs des einfachen, engen Schrittes war 1 olympische σπιθαμή = 0,2403375 m (nach Lepsius 'Längenmafse der Alten'). Ich habe dies durch eine Vergleichung des Hippolyt mit dem Theater zu Epidaurus gefunden.

Die Orchesis konnte für sich allein stattfinden; von solcher ψιλὴ ὄρχησις sind uns jedoch keine Diagramme oder Beschreibungen erhalten, und sie ist uns also ein für allemal verloren.

Sie konnte sich auch mit den Künsten des Ohres verbinden. Von einer Verbindung mit der Musik ist uns aber ebenso wenig etwas erhalten, weder ein Diagramm oder eine Beschreibung einer Orchesis, noch Noten einer damit verbundenen musikalischen Komposition.

Dagegen sind uns viele Texte von poetischen Kompositionen erhalten, die mit Musik und Orchesis verbunden waren. Hier ist nun die Überlieferung der Musik und Orchesis auch verloren. Die Musik wiederherzustellen fehlt der Anhalt, soweit sie Ton ist; das Rhythmische in ihr hat man sich bemüht im Anschlufs an die Texte wiederherzustellen. Mit dieser Aufgabe beschäftige ich mich nicht. Nur gelegentlich werde ich einiges dahin Einschlagende vorbringen. Ebenso wenig gehe ich auf die Bewegungen des Leibes ein, soweit sie vereinzelte, kein System bildende sind. Manches über die Art der schauspielerischen Darstellung in dieser Hinsicht, was in Beziehung auf die Kunst der ὄρχησις, von der Einheit abgesehen, wichtiger als die Schritte war, uns aber verloren gegangen ist, läfst sich in Anschlufs an das Buch von Sittl 'Die Gebärden der Griechen und Römer' zur Veranschaulichung einer antiken Aufführung thun.

Ganz anders dagegen verhält es sich mit der Schrittbewegung. Auch diese hatte etwas Ausdrucksvolles. Hauptsächlich aber liegt in ihr die formelle, sinnliche Einheit einer Tragödie, die in der symmetrischen Verbindung eines umfassenden Systems von Wegen zum Ganzen besteht, von Wegen, die *ἐν μέλει*, im Mafs der *μέλη* sich halten, so dafs die *ἐμμέλεια* katexochen die tragische ist.

Dies läfst sich hypothetisch wiederherstellen, weil die *μοναί*, *ἠρεμίαι* der metrisch überlieferten Texte mit denen der Orchesis übereinstimmen, indem sie Arten eines gemeinsamen Rhythmus sind und indem mit den metrischen Zeiten die orchestischen Schritte im Mafsverhältnis übereinstimmen. Dabei bleibt aufser Anschlag, was etwa in der gegebenen allgemeinen Grundlage durch Dehnung und Kürzung des musikalischen Tons von Silben geändert ward; das Verhältnis von 1 und 2 geht durch. Jene etwaigen Änderungen untersuche ich nicht, ich fasse vielmehr jede Silbe als 1- oder 2-zeitig, wie sie in der Metrik gilt. Das ist wie bei uns. Dehnt man Silben in der musikalischen Komposition, so gelten sie darum doch nicht im Gedicht als 3, 4, 5 u. s. w. mal so lang als überhaupt die Silben; diese sind im Deutschen mehr und weniger gleich lang und stehen nicht im diplasischen Verhältnis von lang und kurz. Unsere Jamben u. s. w. sind keine griechischen Jamben mit der Quantität 1 : 2.

Die Gesetze der Prosodie und Metrik mit Beziehung auf die überlieferten Texte beobachte ich vollständig. Nur eine Ausnahme mache ich, wodurch ich noch mehr gebunden bin, ohne die jedoch die fragliche Symmetrie des Ganzen nicht besteht. Innerhalb eines einzelnen Systems, eines Melos, nämlich haben die Positionsgesetze auch am Ende jedes Kolons Gültigkeit, indem jede solche *τελευταία* ihnen entsprechend *ἀδιάφορος*, lang oder kurz ist. Binde ich mich nicht so, so bleiben manche Silben am Ende von Kolen mit kurzem Vokal kurz, die ich lang fasse. Nur jedoch, wenn ich letzteres

thue, ausnahmslos thue, entsteht die nötige Symmetrie. Ein Beispiel von Kürze einer *κοινή* am Schlufs eines Metrums vor vokalischem Anfang des folgenden kommt nicht vor. Metra mit dem Schlufs _ ◡ ◡ finden sich im Hippolyt nicht.

Teile, Begriffe u. s. w. Den metrischen *πόδες* also entsprechen die orchestischen. Es möchte aber die allgemeine metrische Einteilung der Silben in kurze und lange, 1- und 2-zeitige aus der Verbindung der sprachlichen mit der orchestischen Metrik stammen und von dieser auf jene übergegangen sein. Vgl. Diomed. rec. Keil p. 477, 7 ff. über den Jambus und 20 ff. über den Trochäus. *Πόδες* sind ursprünglich Schritte. Ihr Mafs ward erst mit der Zeit bestimmt auf 2 und 1 Spithame als bequeme, passende Gröfse festgesetzt für die Tragödie. Etwas anders mag man die *μονάς* genommen haben, wo die *δυάς* ihr näher lag, nämlich im Kyklischen, wo das alogische Verhältnis für die *μονάς* nicht die Hälfte von 2, sondern eine Gröfse zwischen 1 und 2 in der Mitte, nicht gerade $1^1/_2$, erfordert. War der kleinere Schritt über $1^1/_2$ vom gröfseren, so lag es nahe, umgekehrt den gröfseren als die *μονάς*, die Einheit zu betrachten, zu dem sich der kleinere alogisch verhielt, und jenen gröfseren Schritt mit der Gröfse *πούς* zu verbinden und dies Wort als Schritt wie als Fufs aufzufassen. Schritt man aber gerade aus, wie im Drama, so drängte sich ein rationales Verhältnis auf, und man nahm dann den kleineren Schritt als Einheit und bestimmte ihn in seiner Weite auf die passende Gröfse einer *σπιθαμή*, da die Hälfte eines Fufses zu klein gewesen wäre. Der olympische *πούς*, Fufs, war 0,32045 m, wovon die *σπιθαμή* $^3/_4$ war, 0,2403375 m: Lepsius 'Längenmafse der Alten' S. 71. 72. Nur mit diesem Mafs habe ich es beim Hippolyt zu thun.

Bei den Schritten und Wegen handelt es sich um die Gröfse und die Richtung.

Die Richtung geht geradeaus und seitwärts, beides vor und zurück, meistens vor, seltener zurück. Die Seitenrichtung kann für sich allein nicht vorkommen, da sie in der Abweichung von der geraden, von ihr vorausgesetzten, besteht.

Die *πόδες* sind gerade und schräge. In jenen ist nur gerade Richtung, in diesen ist gerade und Seitenrichtung verbunden. Diese Unterscheidung ist auf die *κίνησις* gegründet.

Ein *πούς* hat aber auch Dauer, *μονή*, und Weite. Nach diesen unterscheiden sich die *πόδες* in der Gröfse, sowohl der *κίνησις* als der *ἠρεμία*.

Die Richtung ergiebt nur einen räumlichen, die Gröfse einen räumlichen und zeitlichen Unterschied. Die Dauer der *κίνησις* wird nicht gemessen; die der Weite und *μονή* wird gemessen, und zwar entspricht die Weite im Verhältnis von 1 und 2, Enge und katexochen Weite, der Kürze und katexochen Länge der Zeit im Verhältnis von 1 und 2, mag es sich um einen geraden oder seitlichen Schritt handeln.

Die Weite in der *κίνησις* und der *μονή* sind sich gleich, indem die Füfse so weit von einander stehen bleiben, als das vorhergehende Schreiten weit war.

Der Weite entspricht in den Worten die Länge, und sie können wir daher aus den Texten erschliefsen. Der Richtung dagegen entspricht nichts in den Worten, und es ist nicht anzunehmen, dafs Höhe und Tiefe des Tons irgendwie mit dem seitlichen Rechts und Links zusammenhingen.

Die Stärke und Schwäche aber gehört zum orchestischen wie zum sprachlichen *πούς*. Dem stärkeren ictus einer Silbe entspricht ein stärkerer des Tritts, des Aufsetzens eines Fufses. Ein *πούς* ist die Einheit eines stärkeren und schwächeren gemessenen Teils in Schall und Tritt, mögen diese allein oder verbunden stattfinden. Die Teile können einfach sein oder aus einfachen Teilen bestehende Ganze, gewesene *πόδες*, analog unsern gewesenen Takten, und so haben wir einfache und zusammengesetzte *πόδες*. Diese können nur so grofs werden, als die *αἴσθησις* noch die Einheit von stark und schwach als Einheit empfinden kann. Anderseits mufs im orchestischen *πούς* ein mindestens 1-maliger Wechsel des rechten und linken Fufses stattfinden. Jeder *πούς* beginnt mit dem rechten Fufs. Man bezeichnet die Teile durch *ἄρσις* und *θέσις*, Aufheben und Niederbewegen eines Gliedes mit oder ohne Taktwerkzeug.

Gerade Füfse sind isisch, diplasisch, hemiolisch; isisch und diplasisch sowohl einfach als zusammengesetzt, hemiolisch nur einfach, d. h. aus 1 *πούς* und 1 *χρόνος*, der kein *πούς* ist, bestehend. Schräge Füfse sind päonisch und dochmisch, beides nur zusammengesetzt, aus einem geraden und geraden, einem geraden und schrägen, zwei geraden und einem schrägen. Indem ich Enge und Weite wie Kürze und Länge, jenes mit diesem zusammenfassend, durch ⏑ und – bezeichne, sind es folgende im einzelnen:

Einfach.

Gerade:

isisch ⏑⏑ | –́ – / – –́ | ⏑̇ ⏑̇ ⏑ ⏑ / ⏑ ⏑ ⏑̇ ⏑̇ | ⏑⏑– | –⏑⏑

diplasisch ⏑– | –⏑ | ⏑⏑⏑ | –––

hemiolisch –⏑– | ⏑–– | ––⏑,

wenn von den je 2 – keins aus ⏑⏑ zusammengezogen und das Ganze je 1 *πούς* und 1 *χρόνος* ist.

Zusammengesetzt.

Gerade:

wiederholt, nach der *αὔξησις ποδῶν*, wobei ⏑⏑ nicht *συνεχῶς*, also kein ⏑⏑̇⏑⏑̇ oder ⏑̇⏑⏑̇⏑ vorkommt;

antithetisch, jonisch ⏑⏑––, ––⏑⏑,

bakchiisch ⏑––⏑, –⏑⏑–

Schräge:

päonisch, hemiolisch –⏑⏑⏑, ⏑–⏑⏑, ⏑⏑–⏑, ⏑⏑⏑–; ––, –––; –––, ––

epitritisch ⏑–––, –⏑––, ––⏑–, –––⏑

dochmisch 8-zeitig ⏑–, –⏑–; ⏑––, ⏑–

12-zeitig ⏑–, –⏑⏑ | –⏑–.

Päonisch als genus umfafst die species päonisch und epitritisch und dochmisch als genus die species dochmisch und dochmiakisch.

Die Vereinigung mehrerer einfacher *πόδες* zum zusammengesetzten geschieht dadurch, dafs 1 Thesis einen schwächeren, 1 Thesis einen stärkeren Teil beherrscht, und die des stärkeren wieder die des schwächeren Teiles und so das Ganze beherrscht. Die Silbe und das Stehen des stärkeren Teils werden

zugleich verlängert, und zwar in Analogie mit der räumlichen Erweiterung des dazu gehörigen Schritts; ebenso umgekehrt Zeit und Weite des schwächeren Teils verkürzt, verengert. Ich bezeichne die gröſsere Stärke durch Punkte, die gröſsere Länge und Weite durch die untergesetzten Buchstaben *μ* und *ε*, die das *παραλλάττειν ἐπὶ τὸ μεῖζον*, *ἔλαττον* bezeichnen sollen; z. B. $\underset{\mu}{\ddot{-}}$, $\underset{\varepsilon}{\dot{-}}$. So in ⏒ $\underset{\varepsilon}{\dot{-}}$ ⏑ $\underset{\mu}{\ddot{-}}$, $\underset{\mu}{\ddot{-}}$ ⏑ $\underset{\varepsilon}{\dot{-}}$ ⏒, ⏑ $\underset{\varepsilon}{\dot{-}}$ $\underset{\mu}{\ddot{-}}$ ⏑, $\underset{\varepsilon}{\dot{-}}$ ⏑ ⏑ $\underset{\mu}{\ddot{-}}$. Zu ⏑ $\underset{\varepsilon}{\dot{-}}$ ⏑ $\underset{\mu}{\ddot{-}}$ im Trimeter vgl. Terent. Maur. 2188—2190.

Die *παραλλαγή* hat aber eine viel weiter gehende, im höchsten Grade wichtige Anwendung für die Symmetrie der Chöre.

Es werden die Wege durch Zusätze und Auslassungen vorn, in der Mitte, hinten verlängert und verkürzt. Ebenso die analogen sprachlichen und, wie vorauszusetzen, musikalischen Kola. Das uns Überlieferte ist Variation, rhythmische Variation, woraus wir die ideellen rhythmischen Themata zu finden haben. Unser Variieren ist fast nur ein tonisches im Verhältnis zu dieser Entwicklung des rhythmischen. Ein Thema wird bei diesem rhythmischen Variieren der Griechen nicht vorangestellt, wie die modernen Komponisten das zu variierende Thema voranstellen. Das Thema wird gefunden, indem man die Gesamtzahl der Zeiten in einem Melos zählt und durch die Zahl der Kola teilt, die sich im Anschluſs an die Zahl der tanzenden Choreuten ergiebt (siehe unten), wodurch man die Durchschnittszahl der Zeiten und Engen findet. Eine solche nämlich ist zu suchen, weil nur dann die tanzenden Stoichen und Zygen am Schluſs wieder in eine regelmäſsige Aufstellung gelangen, wie sie eine solche zu Anfang hatten. Auch davon stattfindende Abweichungen finden eben nur auf Grund der vorausgesetzten Regelmäſsigkeit statt. Dann sind diese *μεγέθη* mit den wesentlichen *πόδες* in den Kolen des Textes zu vergleichen und ist so die ideell zu Grunde liegende rhythmische Zusammensetzung der Kola festzustellen. Diese ist für den Inhalt ausdrucksvoll und ihrer rhythmisch gemessenen und getanzten Form symmetrisch im Ganzen des Melos, der Mele.

Solche *παραλλαγαί* betreffen einzelnes in einem Melos und dienen deutlich dem Ausdruck; z. B. wird durch Verkürzung der 3 ersten Kola im Jägerchor erreicht, daſs Hippolyt im vierten ehrfurchtsvoll grüſsend auf Artemis zuschreitet, während er bei der regelmäſsigen Gröſse der ersten 3 mit dem Ende des 3. vor Artemis stände und dann mit dem Anfange seines Gruſses im 4. sehr unzweckmäſsig von Artemis fortschreiten würde.

Auch ganze *μέλη* können in solchen *παραλλαγαί* zu einander stehen. So steht das 2. Stasimon am Schluſs in einer *παραλλαγή* zum 3., indem dort die gerade Reihe der Choreuten gerade um so viel gestört ist, wie sie im 3. wieder in Ordnung kommt. Ausgedrückt wird dadurch die *ταραχή*, die durch eine zweite ausgeglichen wird; tragische Ursache und Folge.

Eine spezielle *παραλλαγή* ist die des Polyschematismus. Diese zeigt sich besonders in den hemiolischen Teilen der Dochmien. Daſs dies schräge Füſse in ihnen sind, bleibt sichtbar, indem bei der Länge so gut, wie es bei der Kürze der Fall gewesen wäre, der charakteristische Seitenschritt

geschieht. Der Zweck des Polyschematismus überhaupt, auch in den geraden *πόδες*, ist, teils die erforderliche Länge der Wege zu erreichen, teils im einzelnen einen ähnlichen Ausdruck zu erzielen, wie es das ritardando und accelerando thut. Ein Beispiel, wie dabei gerade von schrägen Füſsen unterschieden bleiben, ist im 2. Stasimon *Ἔρως ὅταν* (◡̈ ‒, ◡̈ ◡), ein verkürzter Jonikus a maiore. Es wird r l r l (rechts links rechts links) geschritten, geradeaus auf 1 Reihe; während diese Zeiten als 2. Päon (◡ ‒, ◡ ◡) r l geradeaus, dann mit einem engen Seitenschritt nach der angrenzenden Reihe wieder auf dieser geradeaus r l geschritten würden.

Gegeben ist durch den Text die Länge der Wege. Zu finden ist aber die Seitenrichtung. Das Mittel dazu ist die Beziehung zum auszudrückenden Inhalt und die Rücksicht auf das zu erreichende Ziel der Wege.

Zunächst beginnt jeder schräge Einzelfuſs in einem Kolon, nach dem Anfang, der geradeaus geht, mit einem Seitenschritt, enthält einen solchen und hat einen solchen nach sich. Steht er am Ende, so hat er im Kolon eben keinen Seitenschritt. So ist er von andern Füſsen, geraden und schrägen, gesondert und in sich selbst schräge.

Sodann beginnt jeder Weg eines Tänzers nach seinem ersten in einem Melos mit einem Seitenschritt. Dadurch wird Weg von Weg geschieden.

In beiden Fällen findet *συνάφεια* statt, Unterlassung des Seitenschritts, entsprechend dem Text.

Folgt ein Dochmius auf den andern und beginnt er in einem Worte, so geschieht kein Seitenschritt, z. B. *ὢ τάλαι-να τῶνδ' ἀλγίων.*

Beginnt ein Kolon in einem Wort, so thut der Tanzende keinen Seitenschritt, z. B. Stas. 3, Strophe *β'* am Schluſs *πεισμάτων ἀρ-χὰς ἐπ' ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν.*

Elidierte Partikeln gehören zum folgenden Kolon und bewirken keine *συνάφεια*, so *δ'*, *(οὔ)τ'*.

Änderungen der Richtung in einem geraden Wege, z. B. einem jambischen Trimeter, geschehen ohne einen Seitenschritt, direkt vom letzten Platz aus.

B. Übersicht über die Orchestik in Euripides' Hippolytos.

Allgemeines. Das Grundmaſs aller *ὄρχησις* im Hippolyt ist die Stoichoslänge von 13 Spithamen. Daſs dies die Gröſse einer Stoichoslänge sei, darauf führt Folgendes: Wenn ein Choreut, A, in einem Stoichos von 5 Personen auf der *χώρα* 1*) steht und einen weiten Schritt von zwei Spithamen thut, so kommt er damit bis 3. Auf 3 darf also kein anderer Choreut vor ihm stehen. Denn dieser würde, selbst wenn er gleichzeitig fortschritte, dies doch nur mit dem einen Fuſs thun, mit dem andern jedoch auf 3 stehen bleiben. Der nächste Choreut, B, darf also erst auf 4 stehen; und so weiter

*) [Vgl. hiezu die Zeichnung, auf der die Felder mit 1, 2, 3 u. s. w. und α, β, γ u. s. w. bezeichnet sind.]

Γ auf 7, Δ auf 10, E auf 13. Sie weiter von einander zu stellen, widerspräche dem griechischem Kunstprinzip der Ökonomie, der Sparsamkeit mit dem Raum, und würde in diesem besondern Fall die Herstellung und Erkenntnis der Symmetrie in der Bewegung und der Stellung zu einander erschweren. In dem ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν bestand aber eben die ἐμμέλεια.

Aber nicht blofs für die Richtung geradeaus gilt dies, wenn ein Choreut vor dem andern steht, sondern auch für die Seitenrichtung. Denn es kommt vor, dafs ein Stoichos aus dem Nebeneinander seiner Glieder durch halbe Wendung aller in ein Voreinander derselben übergeht und dann zu schreiten beginnt. Und überhaupt ist ein Stoichos eine ein für allemal bestimmte Reihe einer gewissen Ordnung, die ihm das Wesen einer zusammengehörigen, ein Ganzes bildenden Anzahl giebt; und in dieser Form eben erscheint er als Stoichos.

Dasselbe gilt für ein ζυγόν, welches, aus 3 Choreuten bestehend, eine Gröfse von 7 Spithamen hat, worin die 3 Choreuten auf den χῶραι 1. 4. 7 stehen.

Die μέλη teilen sich zunächst in Stasimen und Kommen. Alle Stasimen bilden zusammen ein ununterbrochenes Ganze; ununterbrochen in räumlicher Hinsicht, während zwischen den einzelnen Stasimen je eine Zeit anderer Teile des Dramas liegt. Die Kommen aber bilden jeder ein Ganzes für sich und vereinigen sich nicht zum gröfseren Ganzen; schliefsen sich aber symmetrisch an die Stasimen an. Die Parodos führt, ob ohne oder mit Lexis, in die Stellungen, von wo aus das 1. Stasimon beginnt; direkt, wenn mit Lexis, wie in der Antigone des Sophokles, indirekt, wenn ohne Lexis, wie im Hippolyt, nämlich erst in eine tetragone στάσις des Chors, woraus dieser die Evolutionen in die Anfangsstaseis der Stoichen im 1. Stasimon macht. An das letzte Stasimon im Hippolyt schliefsen sich 2-malige Anapäste an, die den Chor wieder in die στάσις führen, woraus er jene Evolutionen machte. Daraus tritt er dann seine Exodos, ohne Lexis, an. Verschiedene [Bewegungen] des Mittelstoichos schliefsen sich, wie die Chorbewegungen in den Kommen, an die Stellungen in den Stasimen an. Ebenso richten sich auf dem Logeion der Jägerchor und der Klagetanz Hippolyts nach den Chorbewegungen und Stellungen auf der Thymele, wie auch sonst in den Kommen die der Schauspieler auf dem Logeion sich nach den Bewegungen des Chors in den Kommen auf der Thymele richten.

Die Teile (bis zum 4. Stasimon). Das Drama des Hippolyt spielt auf der Erde, wird aber vom Olymp her eröffnet und geleitet.

Aphrodite tritt auf dem θεολογεῖον über der Scene oben in der Höhe, 7—8 Spithamen überm Logeion, wie später Artemis mit der μηχανή, da die Anapäste dieser Göttin auf diese Höhe führen, hervor vor das ganze Rund des Theaters und endet mit göttlich gebietender Hoheit den Prolog. Sie tritt zurück, als nun Hippolyt mit dem Jägerchor die Parodos der Heimat, vom heimatlichen ἀγρός her, mit Gesang heranschreitet. Neben der, 13 Sp. breiten, Mittelthür steht auf 8 Kypris; gegenüber auf 20 Artemis. Die Mitte der Mittelthür, wie die des ganzen Logeions ist 1, so dafs von

dort bis 8 einerseits 7, bis 20 anderseits 19, zusammen 26 = 2×13 sind. Hippolyt beleidigt im Jägerchor, der zu 13 Kolen gesungen und getanzt wird, die Kypris, indem er abgewendeten Hauptes mit dem Kranz für Artemis in der Rechten bei der Kypris vorbeischreitet. Er schreitet dem *κατὰ ζυγά*, d. h. in 5 Reihen von je 3 Mann hinter einander hereinschreitenden Chor um 13 Spithamen voraus, in der Mitte von ihnen, indem der mittelste Platz im vordersten *ζυγόν* als der seinige leer ist. Er und die Theraponten haben in der Linken Jagdspieſse. So führt er alle zur Artemis hinüber, und alle, er in der Mitte des 1. *ζυγόν* vor der Artemis, machen ein geschlossenes Oblongum aus. Das Ganze schwenkt. Er bekränzt Artemis, begrüſst sie und schreitet zurück zur Mittelthür in den Palast. Die Theraponten, die vor dem Tanz auf der Reihe der Kypris Halt machten, schreiten auf sein Geheiſs bei ihr vorbei in die Dienerwohnung. Beim Hereinzug Hippolyts war ein Zygon von älteren Dienern zu seiner Begrüſsung vor die Nebenthür ihrer Wohnung hervorgetreten. Diese begrüſsen nun noch die Kypris und flehen sie um Nachsicht für Hippolyt an. Darauf gehen sie zuletzt auch in die Dienerwohnung. Die Bühne ist leer. Was wird nun geschehen? Hippolyt hat sich verschuldet. Wird Kypris ihre herzlose Drohung erfüllen und ihre Götterehre ohne Erbarmen durch Phädras Verschuldung rächen, durch eine von der Frevlerin, die der Göttin als Mittel dient, erlittene Verschuldung?

Der Chor erscheint, von der Ecke bei der *εἴσοδος* der Heimat her, wandelt zu seiner *στάσις* vor dem Gott Dionysos und macht seine Evolution in die *στάσις* zum 1. Stasimon. Er steht dort in 3 Stoichen hinter einander, der Mittelthür gegenüber, zum Gotte gewandt, der linke Stoichos, in dessen Mitte der Koryphäus, dem Gott am nächsten, und begrüſst ihn. Dann wendet er sich ganz um. Der linke bleibt stehen; der rechte, strophische, zieht nach links (links von sich und dem Zuschauer aus), der mittlere, antistrophische, nach rechts. Beiderseits auf 32, von der Mitte 1 an, stellen sie sich einander gegenüber auf. Der Koryphäus schreitet um 1 anapästischen Spondeus vor. Er steht dort in der Mitte aller Choreuten dem Logeion gegenüber, allen Mitwirkenden wie dem Publikum in bedeutsamer, ausgezeichneter Stellung sichtbar. Er giebt das *ἐνδόσιμον*, Lied und Tanz anzufangen; wie er schon von Anfang an den Chor der Thymele dirigierte. Abwechselnd tanzen die strophischen und antistrophischen Choreuten, je einer zur Zeit; während der Koryphäus immer, und mit ihm von seinem Stoichos die bezw. auf der strophischen oder antistrophischen Seite stehenden 2 und die 4 Mitchoreuten des jedesmal tanzenden strophischen oder antistrophischen Choreuten das *στάσιμον*, Stehlied, singen. Für diese Gliederung giebt den Anhalt der mittlere, von Phädra und dem Chor getanzte Teil des 1. Kommos. Jeder tanzt 50 Engen: in Alpha*) und Beta nach

---

*) [Mit Alpha, Beta, Gamma bezeichnet der Verf. das 1., 2., 3. Strophenpaar; die Strophe des ersten Paares bezeichnet er gewöhnlich mit α, die Antistrophe mit a u. s. w. (β b, γ c).]

der Mitte hin und zurück. Die Strecke der 13 vor dem Mittelstoichos, 7. 1. 7 wird nicht betreten. In der Epode treten sie zusammen, *consistunt*, indem sie bis 20 vorschreiten, wo sie wieder je in 1 Reihe stehen (bei der Lesart der libri πένθει). Die Epode hat wie jede Strophe und Antistrophe 10 Kola. Jeder Choreut tanzt 5 Kola; davon 4 in den Strophen und Antistrophen, 1 in der Epode, die so einen strophischen und antistrophischen Teil hat. In Strophe α′ und Antistrophe α′ findet ein charakteristisches Zusammentreten und Auseinandertreten statt. Dergleichen und Ähnliches gehört zum Variieren der Responsion. Denn die Wege sind vielfach nicht genau gleich in Beziehung sowohl auf Länge als auf gerade und seitliche Richtung, wie ja auch das Metrum nicht. Besonders auch hierin zeigt sich Ausdrucksvolles, dem Gedanken im einzelnen Entsprechendes. Es wird aber darauf geachtet, daſs nicht bloſs am Ende die geradlinige Reihe der beiden Stoichen wiederhergestellt, sondern auch im Verlauf des Tanzes an Abschnitten wohlgefällige symmetrische Gruppierungen mannigfacher Art herbeigeführt werden. Der Gliederung des Sinns in den Strophen und Antistrophen in je 4 und 6 Kola entspricht die Einteilung der Choreuten, daſs jene von Α Β, diese von Γ Δ Ε getanzt werden, und zwar so, daſs Α und Β jeder ihre 2 Wege unmittelbar nach einander tanzen, Γ Δ Є so, daſs jeder erst 1, dann jeder seinen 2. Weg schreitet. In der Epode tanzen wechselnd antistrophische und strophische Choreuten 3, 2, 2, 3 Wege. Nachdem vorher in regelmäſsigem Wechsel Str. α′, Antistr. α′, Str. β′, Antistr. β′ sich ablösten, setzt die Epode charakteristisch umgekehrt mit der Antistrophe ab, indem, wie gesagt, antistr., str., antistr., str. Choreuten abwechseln.

Nun folgen A n a p ä s t e d e s M i t t e l s t o i c h o s. Β Δ, Ε Α schreiten je 1 Tetrapodie bis ιζ, dann der Koryphäus Γ (wo es der Klarheit wegen nötig ist, unterscheide ich die Choreuten der 3 Stoichen als $Γ^1$ $Γ^2$ $Γ^3$ u. s. w., d. i. ἡγεμών des mittleren, strophischen, antistrophischen Stoichos u. s. w.) bis κζ, d. i. jene bis zur Reihe von $Γ^2$ $Γ^3$, der Mitte der ersten Aufstellung auf ια, ιδ, ιζ, κ, κγ der Seitenstoichen (die von ihnen im 1. Stasimon so verlassen wurde, daſs die ganzen Stoichen als solche um je 1 Enge dem Logeion näher rückten und nun auf ιβ—κδ stehen); dieser bis κζ = 27, = 2 Stoichosweiten, 10 Engen vor ihnen. Vor 10—23 stand der Stoichos zuerst, nun 10 vor α, und 10 vor ιζ steht nun $Γ^1$. Die Reihen geradeaus vom Publikum her bezeichne ich mit den griechischen Buchstaben, indem ich der Bequemlichkeit wegen den Zifferstrich dabei weglasse. Entsprechend den Worten der Mittelchoreuten wird Phädra herausgeleitet, auf einer gerollten κοίτη, bis κ (indem auf dem Logeion in umgekehrter Richtung geradeaus bezeichnet wird), und ruft dort, vorm Publikum, von 2 φίλαι, οἰκέτιδες, πρόπολοι und der τροφός umgeben.

Es folgt das Gespräch zwischen P h ä d r a und der A m m e. Dabei finden verschiedentlich ὀρχήσεις auch der Schritte statt, und nachdem Phädra wieder verhüllt ist, nehmen die Frauen, von denen sie geleitet ward, von ihr zurückschreitend, eine symmetrische Stellung um sie ein, die zu der nun folgenden S t r o p h e d e s 1. K o m m o s in Beziehungen steht.

Γ¹ tanzt erst nach der str. Seite durch den Mittelstoichos hin und zurück, von 1 κζ bis 1 κς zurück, dann nach der antistr. Seite wieder durch den Mittelstoichos und von 1 κς bis 1 ις zurück, d. i. 1 Enge vor seinen Ausgangsplatz und 1 Enge vor die Reihe ιζ seiner 4 Mitchoreuten; mit einer Art von Halbschlüssen. Er kommt dabei bis ϑ, um 1 Jambus jenseits über die Seitenstoichen hinaus, wie er von κζ, um 1 Jambus diesseits derselben, ausgeht. Ein Trimeter führt ihn nach der 2. Periode nach 1 geradeaus zurück. Zu solchen geraden Wegen, um bestimmte Plätze zu erreichen, dienen oft Trimeter unter Dochmien, wenn diese seitwärts geführt haben. Die Kreise dieser beiden Perioden liegen hauptsächlich auf dem Raum jenseits des Mittelstoichos, der auf ιζ steht. In der 3. Periode kehrt Γ¹ von 1 ις mit Ganzschlufs nach 1 κζ zurück, und zwar auf der antistr. Seite mit einem Kreis hauptsächlich diesseits des Mittelstoichos. Die Richtungen und Schlüsse der Wege beziehen sich öfter auf die Stellen der Personen auf dem Logeion und der Kypris. Seitlich kommen die Perioden bis 19, vor 20, den Reihen der Seitenstoichen.

Phädra ist während der letzten Worte von Γ¹ nach 1 κβ geschritten und beginnt dort ihre ῥῆσις mit Τροιζήνιαι γυναῖκες. Mit 415 wendet sie sich um und redet zu Kypris, ihr bis ιζ genähert. Der Koryphäus, bisher zu Phädra gewandt und ihr zuhörend, wendet sich, als sie schweigt, um und spricht 431. 432 vom Platz zu den Choreuten. Darauf beginnt die Amme, die bisher auf 8 α, unter der Macht der Kypros dort befindlich, alles im Hintergrunde mit angehört, und tritt auf 8 der Herrin Phädra näher, mit δέσποιν' bis 8 ε, und nachdem Γ¹ und Phädra ihre je 4 Trimeter von ihren Stellen, wieder einander zugewandt, gesprochen, nähert sich die Amme 490 der Phädra mit einem seitlichen Schritt, τί, und beide sprechen mit einander, wobei Phädra 516 der Amme bis nach 8 ις nahe tritt, auf die Reihe der Kypris. Zuletzt 521—524 tritt die Amme der Herrin nahe, auf 8 bis ιδ, mit freundlicher Gebärde bei ὦ παῖ, 2 Spithamen vor ihr, wendet sich darauf zur Kypris um und spricht zu ihr auf 8, geht auf sie zu und schreitet schräge fort ins Haus hinein. Trimeter im Dialog können vom Platz und mit wie ohne Seitenschritt beginnen. Bei längeren ῥήσεις vom Platz ist nicht anzunehmen, dafs der Redende immer auf ihm steht; er bleibt vielmehr stehen oder geht weg und kommt wieder je nach dem Inhalt. Phädra steht nun allein auf dem Logeion, auf 8 ις, gleichsam im Bann der Kypris, neben der Eros steht, und hört dem folgenden 2. Stasimon mit aufgeregten Gebärden von dort zu. Die Kline ist am Schlufs der Strophe des Kommos wieder hineingebracht.

Das 2. Stasimon nun beginnt aus der Stellung, die der Chor im 1. Stasimon und in der Strophe des 1. Kommos eingenommen hat, die Seitenstoichen je auf 20 ιβ ιδ, ιη κ, κδ, indem die rein jambische Stellung Α Β Γ Δ Ε in die anapästische Α Β, Γ Δ, Ε übergegangen ist, der Mittelstoichos, auf 1 κζ der Koryphäus, geradeaus nach dem Chor zu gewandt, Α¹ Β¹ und Δ¹ Ε¹ je auf ιζ und 7. 3, 3. 7 paarweise dem str. und dem antistr. Stoichos zugewandt. Höchste Aufregung ist der Inhalt. Α Ε tanzen

in Alpha und je 1, Γ Δ je 3, B allein 2 Wege, in Beta aber B 2, A E je 3, Γ Δ je 1. B beginnt; im 1. Stasimon begann A, im 3. wird Δ, im 4. E beginnen; im 5. beginnen $Γ^2$ und $Γ^3$ zugleich. Ausdrucksvoll ist z. B., daſs in Str. α′ V bei ἄρρυθμος ein Choreut auf einen andern stöſst, der ihm im Wege steht und ausweichen muſs, daſs ἀπειρεσίαν in Str. β′ V durch ungewöhnliche Länge von Wegen gemalt wird, daſs der äuſserste Choreut des einen Endes des Stoichos, E, zu dem äuſsersten des andern, A, hinübergeführt und so der Bund der Iole mit Herakles dargestellt wird. Ähnliches findet sich in den Antistrophen. Am Schluſs ist beiderseits die gerade Linie der Stoichenstellung zerstört, indem A E auf 10 ιβ, ιγ, B Δ auf 16 ιγ, ιε stehen und nur Γ auf 20 die feste στάσις der Reihen festhält, A B auf ιβ, Γ auf κδ Anfang und Ende der στάσις, wie am Ende des 1. Stasimons, bezeichnen.

An diese Aufregung, ταραχή, des 2. Stasimons schlieſst sich die Aufregung von dem mittleren Teil des 1. Kommos unmittelbar an. Schritt der Koryphäus allein die Strophe, so agieren diesen mittleren Teil Phädra und der ganze Chor, die Antistrophe wird Phädra allein schreiten. Phädra, die sich bei den letzten Worten des Chors im 2. Stasimon nach 1 α bewegt hat, um zu horchen, stürzt mit 565 σιγήσατ' voll Angst nach der antistrophischen Seite, wo die γυναῖκες zuletzt gesungen haben, bis 20, worauf sie stehen. Diese, A^3 B^3 $Γ^3$ $Δ^3$ E^3 und E^1 $Δ^1$ $Γ^1$, fragen 566 erregt τί δ' ἔστι u. s. w., Phädra eilt nach 1 δ mit 567 ἐπίσχετ' u. s. w. zurück. $Γ^1$ spricht dann allein 568 σιγῶ u. s. w. Phädra, die drinnen den Lärm hört, eilt erschreckt von der Thür weiter fort, mit den Seitenschritten des Bakchius und 1. Epitrits hin und her wechselnd, und dann ähnlich im Trimeter wechselnd, mit dem Penthemimeres nach der Thür zu, mit dem übrigen Hephthemimeres wieder hervor bis 1 ιθ. Darauf kommen die 4 dochmischen Systeme von A^1 B^1 und Δ E, durch Trimeterpaare Phädras durchflochten. Die Dochmiensysteme gleichen sich aus, so daſs das 1. und 3. je 40, das 2. und 4. 39 und 41 Engen ausmachen. Jene werden von AB, diese von ΔE getanzt. Jedes System besteht aus 5 Dochmien. Diese sind alle ῥητοί, von je 8 Engen; im 1. aber ist die im ganzen unveränderte Zahl 40 durch ein + und ÷ von je 1 erreicht, indem die Kola 8 + 8, 9 + 8 und 7 betragen.

Da nun das Thema gerade vor und zurück 16 miſst, so würde die Grenze bei den 9, ἔννεπε τίς φοβεῖ, um 1 überschritten und die räumliche Symmetrie verrückt und nicht anschaulich werden, wenn nicht am Ende des Kolons 9 + 8 umgekehrt würde. Ein solches Innehalten der Grenzen findet bei allen Variationen statt, so daſs das Thema der zu Grunde liegenden Wegelängen klar bleibt. Dadurch entstehen, wenn das Umkehren in weite Schritte fällt, gebrochene Schritte, indem die 1. Hälfte bis an die Grenze, die 2. Hälfte nach der nächsten Stelle vor der Grenze geschritten wird, je nachdem der weite Schritt gerade oder schräg ist, gerade oder schräg gebrochen. Dies kam schon im 1. Stasimon mehrfach vor. Es wird zum Ausdruck benutzt. Phädra eilt erschreckt nach der strophischen Seite,

wie vorher nach der antistrophischen, fort, bis 20 *κ*, und mit einem dem früheren analog gebildeten Trimiter, ⏑ – ⏑ u. s. w., wieder nach 1 *δ* zurück. Das 2. System der Dochmien beginnt. In den Seitenschritten findet eine Verschiebung statt, doch so, daſs nach auſsen, wie im 1. System, die Grenze um 1 hinaus über die Reihe ist, 10, worauf die in der *ταραχή* auſser Ordnung gekommenen nächsten Choreuten der Seiten vom 2. Stasimon her stehen. Sie tanzen auch hierin *φορὰν παρὰ φοράν*. Das sieht deutlich der ungebildetste Zuschauer. Er sieht ja die stehenden und die tanzenden Paare. Phädra eilt gerade nach und von der antistrophischen Seite vor und naht voll Angst, sich mit den Seitenschritten der Trimeter von der Thür entfernend. Es folgt das 3. dochmische System 8 (*ἰαχάν*), 8 + 8, 8 + 8 Zeiten und Engen; von der Mitte nach oben, dann auſsen nach unten und wieder innen nach oben herum. Wieder schreitet dann Phädra ein Trimeterpaar wie das vorige, indem sie sich von der Thür entfernt, jetzt nach der strophischen Seite herum, und kehrt jenseits über 1 weg zurück. Alles dieses Hin und Her Phädras ist voll Aufregung und Haltlosigkeit. Der Trimeter *καὶ μὴν* u. s. w. ist 20 lang und hat am Schluſs eine gebrochene Weite. Im 4. dochmischen System, das die 39 des 2. mit 41 ausgleicht, gehen die ersten 3 Dochmien nach unten, der Mitte, unten; wie im 2. die letzten 3 nach der Mitte, oben, der Mitte; im 2. an der äuſsern, im 4. an der innern Seite. Das richte ich zwar so ein; aber ich kann es eben, und der Gedankeninhalt deutet das an. Die Seitenbewegungen zu bestimmen, ist oft schwer. Bei einem schlechten Tragiker würde es oft willkürlich, unmöglich sein. Aber ein klassischer Tragiker ist eben ein Künstler, der ähnlich wie die Natur frei in Regeln schafft. Dann wendet sich das Paar ΔE auſsen herum nach oben. Und am Schluſs stehen nun alle 4, $A^1 B^1$ und $\Delta^1 E^1$, in einer geraden Reihe auf *λγ* 7. 3, 3. 7, um 16 Engen von *ιζ* 7. 3, 3. 7 aus dem Logeion zu vorwärts gekommen. Phädra schreitet mit einem 1. Epitrit, *αἰαῖ ἓ ἕ*, einem Wehruf, nach 1 *ιη*, von der Thür noch weiter fort. Der ganze Mittelstoichos auf einmal schreitet, die Dochmien effektvoll abschlieſsend, mit *πρόδοτος ἐκ φίλων* nach 1 *κζ* und 7. 3, 3. 7 *κε*. Dann kommen die abschlieſsenden 5 jambischen Trimeter. Ein Paar schreitet sie nach der antistrophischen Seite hin und her, Hephthemimeres und Penthemimeres, Penthemimeres, Penthemimeres und Hephthemimeres. Ihr ruft die strophische Hälfte des Chors zu *πῶς οὖν* u. s. w., wie vor den Dochmien die antistrophische *τί δ' ἔστι* u. s. w. Zuletzt schreitet Phädra auf *κ οὐκ οἶδα* u. s. w. hin und her, auf der Seite derer, von denen sie gefragt ward, und dann den letzten Trimeter *τῶν νῦν παρόντων* u. s. w. nach 1 *α* zurück. Vom Mittelstoichos beteiligt sich an *τί δ' ἔστι* u. s. w. die antistrophische Seite, an *σιγῶ* nur Γ^1, am 1. und 3. dochmischen System die strophische, am 2. und 4. die antistrophische Seite, am letzten Dochmius *πρόδοτος* u. s. w. alle, an *πῶς οὖν* u. s. w. die strophische Seite. Im einzelnen läſst sich das Ausdrucksvolle angeben; im ganzen aber herrscht die harmonische Symmetrie; vgl. die Worte von Sittl 'Gebärden d. Gr. u. R.' S. 266.

Ich komme zur Antistrophe des 1. Kommos. Zwischen ihr und

dem mittleren Teil liegen die Trimeter 601—668, zwischen der Strophe und dem mittleren Teil andrerseits die Trimeter 372—524 und das 2. Stasimon. Die Strophe rhythmisch in ihren Zeitverhältnissen für sich allein im Gedächtnis festzuhalten, ist so lange nicht wohl möglich. Wohl dagegen reicht die Kraft der Erinnerung so weit, wenn Ohr und Auge, Musik und Orchesis sich vereinigen, wobei eine gewisse Variation nicht ausgeschlossen ist. Erschrocken ist Phädra nach dem letzten Trimeter von 1 *α* fortgeeilt, als sie den zornigen Hippolyt nach der Thür herannahen hört. Bei *ὦ γαῖα μᾶτερ*, womit er herauskommt, eilt sie zur Seite, um sich von Kypris und Eros schützen zu lassen. Hippolyt und die hinter ihm herauskommende Amme, von der er forteilt und die ihm nacheilt, bemerken sie nicht. Die Amme kehrt ihr den Rücken, faſst sein Gewand, kniet, er wendet sich ab, reiſst sich von dieser los, tritt vorn an den Rand des Logeions, hält dort seine *ῥῆσις*, stöſst zuletzt die Amme mit einem Fuſstritt weg und eilt zur Seite der Fremde fort. Phädra hört und sieht alles im Hintergrunde mit an. Als Hippolyt fortgeht (die beiden Paare der *πρόπολοι* und *οἰκέτιδες* sind schon am Schluſs der Strophe des 1. Kommos mit der Kline fortgegangen, die beiden *φίλαι* sind noch auf dem Logeion), kommt Phädra wieder heran. Er schreitet, abgekehrt, nach der Seite der Fremde fort. Er wendet sich dahin mit den Worten 660 *Θησεύς, ἄπειμι*. Während dieser 8 Zeiten kommt Phädra nach 1 *α*. Sie schaut es dort mit an, wie er ganz abgeht, indem er zuletzt energisch die Amme abschüttelt. Nun bricht Phädra aus: *τάλανες ὦ* u. s. w. Die 2 ersten Hauptperioden gehen in antithetischer Folge, wie in der Strophe. Die 1. und 2. gingen dort auf der strophischen und antistrophischen Seite, hier gehen sie auf der antistrophischen und strophischen. Der 2. Dochmius endet auf 8 vor Kypris. Phädra schreitet mit dem folgenden bis an die Grenze, 19, wie in der Strophe, und kehrt bedeutsam mit *σφαλεῖσα* von da um. Phädra denkt schon an die Art des Selbstmordes, den sie beabsichtigt, und faſst sich, verzweifelnd, mit den Händen um den Hals. Auch die Schritte bilden auf 8 eine Schleife am Boden, die sich dann löst; was in der Strophe schon so vorgebildet war, wo Γ[1] sich solchen Tod wünschte, *ὀλοίμαν ἔγωγε*. Beide Male stehen die Dochmien in *συνάφεια*, so daſs kein Seitenschritt geschieht, und findet darauf *μεταβολή* der Richtung in diesem *ῥυθμὸς μεταβάλλων* statt; *ὀλοίμαν ἔγω-γε πρὶν σὰν φιλίαν* und *σφαλεῖσαι καθ' ἅμ-μα λύσειν λόγους*. Was für *λόγους* — sie denkt an die *καινοί* auf der *δέλτος* — haben wir, um die Schlinge, die *λόγους* der Verleumdung zu lösen? Diese letzteren *λόγοι* kommen aus dem Palast, durch Hippolyt; dahin schreitet Phädra *δεικτικῶς* dies letztere *λόγους*. Der jambische Trimeter führt nach 1 *ιβ* zurück, bis wohin der *παίων ἐπιβατός*, antithetisch in den Seitenschritten zu dem der Strophe, ins Licht, ins Freie vorschritt. Beide Hauptperioden führten vor den *φίλαι* auf je 13 *ιγ* dicht vorbei. Durch das *ἐτύχομεν δίκας* bekennt Phädra sich mitschuldig, indem sie auf den Palast zuschreitet, wo sie gefehlt und die verächtliche Abweisung von Hippolyt durch die Amme erhalten hat. Den Trimeter „wer von den Göttern oder Menschen“ schreitet sie zwischen der *φίλη* und der *τροφός*

durch, die hier auf 13 hinter einander stehen. Mit dem Schlufs des dochmischen Dimeters ἔργων gelangt sie bis dicht hinter die Amme, die ξυνεργὸς ἀδίκων ἔργων, die sich nach ihr gewandt hat, und erst mit φανείη, das absichtlich ins folgende Kolon übergreift, bis 18, um dann die Grenzreihe mit τὸ γάρ zu betreten und dann mit παρ' ἡμῖν πάθος vor der φίλη vorbeizuschreiten. Dann schreitet sie das Hephthemimeres παρὸν δυσεκπέρατον nach 1, worüber sie nicht hinauskommen kann, und endlich mit dem wehklagenden dochmischen Schlufsdimeter zum Palast nach 1 α zurück. Die 3. Hauptperiode ging auf der strophischen Seite, während sie in der Strophe auf der antistrophischen Seite ging. Die Amme ist bei συγγνῶθ' ἁμαρτεῖν bis 10 ι und ohne Seitenschritt, dem Hippolyt sich nahend, mit εἰκός nach 13 ι geschritten. Er war mit ὦ γαῖα μᾶτερ nach 9 ϑ und mit ἡλίου, in diesem Wort nach ή die Richtung ohne Seitenschritt ändernd, nach der Sonnenseite zu, bis 14 ια gekommen. Von 1 α und 14 ια aus führten sie die Stichomythie. Als ihm dann die Amme mit συγγνῶθ' ἁμαρτεῖν εἰκός bis 13 ι genaht ist, reifst er sich los und eilt ohne Worte mit einem jambischen Dimeter _ _ ᴗ _ ᴗ _ ᴗ _ nach 1 an den Rand des Logeions, wo er in die Worte ὦ Ζεῦ, mit emporgerichteten Armen und Augen, ausbricht.

Bezeichne ich im 1. Kommos die Strophe durch a, die Antistrophe durch c, den mittleren Teil durch b, und zwar darin den Tanz Phädras durch b^1, den Tanz des Chors durch b^2, so ist das Verhältnis der getanzten Engen

in a :	von oben nach unten	19,	nach	den	Seiten	19. 1. 19
in c :	„ „ „ „	19,	„	„	„	19. 1. 19
in b^1:	„ „ „ „	20,	„	„	„	20. 1. 20
in b^2:	„ „ „ „	19 = 20 ÷ 1,	„	„	„	11. 1. 11 = 20 + 1.

So ist der erste Teil der Tragödie vollendet. Kypris ist in der Höhe mit der Ankündigung ihres Herrschaftserweises erschienen, Hippolyt hat sie auf dem Logeion beleidigt. Das 1. und 2. Stasimon sind geschritten, dazwischen die Anapäste des Mittelstoichos nach dem 1. Stasimon und die 3 Teile des 1. Kommos agiert. Noch schliefst sich ein Gespräch der Phädra mit der Amme an, worin diese fortgewiesen wird und aus der Handlung ausscheidet.

Zuerst resumiert der Koryphäus in 2 Trimetern vom Platz sein Urteil über die mifsglückten Künste der πρόσπολος Phädras, der Amme, 680. 681. Phädra schreitet dann 682 mit ὦ παγκακίστη denselben Tanz wie die Amme mit συγγνῶθ' ἁμαρτεῖν nach 10 ι, bleibt aber, ohne wie sie mit einem _ ᴗ, wie εἰκός, weiter zu gehen, dort vor ihr stehen und führt, Auge in Auge, mit ihr das folgende zürnende Gespräch. Erbittert will sie, wohl mit Schläge drohendem Arm, 708 ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπελθε, auf sie zutreten. Die Amme flüchtet sofort, wie Phädra auf sie zuzutreten Miene macht; bei jenen Worten gelangt sie bis 2 γ hinter α, dann bei φρόντιζ' weiter über die Treppe hinauf, mit grofsem Schritte, nach 2 ε, 2 ζ jenseits und eilt bei ἐγὼ δέ schräg fort nach rechts ins Innere. Mit ἀλλ' ist Phädra auf ι ohne Seitenschritt nach 12 ι getreten; Trimeter im Dialog dürfen ohne Seiten-

schritt beginnen. Dort wendet sie sich mit ἐγὼ δέ um, gegensätzlich zu der ins Innere flüchtenden Amme, und schreitet mit τἀμὰ θήσομαι καλῶς schräg nach 1 κ α, wo sie dann ὑμεῖς δὲ u. s. w. anhebt.

Der zweite Teil der Tragödie beginnt. Phädra verlangt vom Chor den Eidschwur des Schweigens. Diesen leistet jede Trözenerin. Doch steht der Singular ὄμνυμι da, nicht ὄμνυμεν. Da es aber dann 715 ἐλέξαθ' heifst, so denke ich, dafs zuerst Γ[1] den 1. Trimeter spricht, den ihm die andern, jede mit den übrigen zugleich, nachsprechen, darauf den 2. Trimeter ebenso. Die Hand erheben sie zur Διὸς κόρη, Sittl 'Gebärden' S. 141. Vom Platz spricht Γ[1] wieder μέλλεις δὲ u. s. w., alle εὔφημος ἴσθι. Unter ihnen den Koryphäus auszeichnend, spricht Phädra speziell zu ihm καὶ σύ γ' u. s. w. Darauf wendet sie sich um. Zuerst schreitet sie mit ἐγὼ δὲ Κύπριν schräg nach 8 ι δ, spricht das Folgende dort zum Chor und schreitet, wieder umgewendet, mit τέρψω schräg fort nach 4 ι, der Thür in die Wohnung des Unglücks zu. Dort spricht sie das Folgende zum Chor und schreitet, wieder umgewendet, θανοῦσ' nach 1 ζ. Dort redet sie nach Hippolyt hin, nach der Seite, wohin er abgegangen, wendet sich aber mit ὑψηλὸς εἶναι um und schreitet damit bis an den Fufs der Treppe in den Palast, nach 1 δ, wo er nicht ὑψηλός gegen sie sein soll, wenn er wiederkehrt. Mit τῇσδε nach ihrer Wohnung weisend, wo sie νοσεῖ, kehrt sie dann wieder sich um und spricht mit drohender Handerhebung den letzten Trimeter zum Chore. Bei κοινῇ bewegen sich die φίλαι von 13 ι γ schräg nach 9 θ, stehn bei μεταοχών still, erst nach Phädra, dann nach Hippolyts Wohnung zeigend; sie schreiten weiter schräg nach 4 δ mit σωφρονεῖν und dann auf 4 nach 4 δ hinter α, neben Phädra, dem Hippolyt drohend, nach seiner Wohnung hin, wo er wieder sein wird. Dann wendet Phädra sich, und alle 3 schreiten die Treppe hinauf und hinein. Das Logeion bleibt leer. Was nun, nach diesem erregten Ausbruch und Handeln der Leidenschaft? In seiner Ankündigung hat diese ganze energisch kurze Einleitung zum 2. Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit dem drohenden, ankündigenden Prolog der Kypris vor dem Ganzen, speziell mit dem 1. Teil des Ganzen.

Nun beginnt das 3. Stasimon. Die Anfangsstellung, die am Ende der ταραχή im 2. Stasimon eingenommen ist, ist gleichsam eine durch die Tänzerstoichen gebildete, gegen dem Sängerstoichos zu sich öffnende Pforte. Die ταραχή wird nun durch je + 48 Engen in Alpha (α' α') und Beta (β' β') zusammen und je + 2 Kola in Beta auf der str. wie antistr. Seite ausgeglichen. Am Schlufs des 3. Stasimons stehen dann die Tänzerstoichen wieder auf je 20 in gerader Reihe.

Den Tanz beginnt Δ (s. o.). Am Schlufs von Alpha stehen die Tänzerstoichen sich in der Art symmetrisch gegenüber, dafs dadurch die weit auseinandergezogene Stellung doch eine klare Einheit bildet. Die Δ Γ B bilden an den Grenzen je eine dichte Gruppe, links auf 45. 43. 42, rechts auf 44. 43. 42, dort die 3 Heliaden, hier die 3 Hesperiden darstellend; oben und unten stehen vereinzelt die A und die E. Diese beiderseitigen Gruppierungen A, Δ Γ B, E werden dadurch noch enger auf einander bezogen,

dafs die Α, die Δ, die Γ, die Β Ε je auf denselben Querreihen, ιγ, ιη, ιθ, κ, stehn. In Beta wird dann die Ordnung Α, Δ Γ Β, Ε wieder in die regelrechte Reihenfolge Α Β Γ Δ Ε, und zwar in der Form Α, Β Γ, Δ Ε zurückgeführt.

Irgend eine sofort erkennbare Bezeichnung der einzelnen Choreuten wird den Zuschauern dieselben für alle Bewegungen und Stellungen in allgemeiner Weise dauernd kenntlich gemacht haben. Für meine graphischen Darstellungen*) habe ich sie so bezeichnet, dafs ich messingene Stifte in kleinen bleiernen Klötzen befestigte, denen ich die Farben weifs, rot, gold, blau, schwarz gab. In dieser Reihenfolge stelle ich sie im anfang von der Seite des Lichts nach der des Dunkels hin auf, im Anschlufs an die Lage des Ausführungsplatzes in Athen nach Ost und West, Süd und Nord. Zugleich bezeichne ich sie mit den Buchstaben Α Β Γ Δ Ε; und zwar nach unserer modernen Anschauungsweise vom Publikum aus, den Stoichos des Koryphäus von links nach rechts, die beiden andern Stoichen, die Tänzerstoichen, von unten nach oben, beziffert den ersten $Α^1$ $Β^1$ $Γ^1$ $Δ^1$ $Ε^1$, den strophischen $Α^2$ $Β^2$ $Γ^2$ $Δ^2$ $Ε^2$, den antistrophischen $Α^3$ $Β^3$ $Γ^3$ $Δ^3$ $Ε^3$; dieses in der Gruppierung zu Anfang des 1. Stasimons. Diese beiden Bezeichnungen vereinigen sich in der Oblongumsordnung beim Einzug und auf den Reihen α δ ζ, 7. 4. 1. 4. 7, mit Rücksicht auf die Evolution, die daraus in die Anfangsstellung des 1. Stasimons geschehn soll, in der Weise, dafs von dem vordersten ζυγόν, links vom Zuschauer, aus die Folge ist:

Ε w, Δ r, Γ g, Β b, Α s
Α s, Β b, Γ g, Δ r, Ε w
Α w, Β r, Γ g, Δ b, Ε s.

In dieser Ordnung, Ε w / Α s / Α w } voran, tritt das Oblongum in der Ecke beim Logeion, rechts vom Zuschauer, auf die Thymele und schreitet am Logeion oben (die Thymele steigt vom Zuschauer zum Logeion hin, analog wie unsere Bühnen) entlang bis zur Mitte 7. 4. 1. 4. 7, auf με, μβ, λθ, nämlich κατὰ ζυγά in 5 Reihen hinter einander, in jeder Reihe 3 Choreuten. Dort oben in der Mitte ändert das Oblongum seine Front so, dafs es κατὰ στοίχους, 3 Reihen von 5 hinter einander, auf die Zuschauer zu nach 7. 4. 1. 4. 7, α δ ζ zieht. Hieraus geschieht die Evolution in die Anfangsstellung des 1. Stasimons.

Ε w	Ε w
Δ r	Δ r
Γ g	Γ g
Β b	Β b
Α s	Α s
Α w, Β r, Γ g, Δ b, Ε s	

Beim Eintritt auf die Thymele in der Ecke beim Logeion rechts vom Zuschauer war vorher die Ordnung

Ε w, Δ r, Γ g, Β b, Α w
Α s, Β b, Γ g, Δ r, Ε w
Α w, Β r, Γ g, Δ b, Ε s.

Bei diesem Eintritt bildet das vom Publikum aus linke die Front. Von den 3 Stoichen aber ist, von dem ἄρχων, dem Koryphäus, aus, Α w,

*) Vgl. Vorwort.

B r, Γ g, Δ b, E s das linke, und so ist der Koryphäus, wenn das Oblongum, wie gewöhnlich, so eingetreten ist und in der Ecke still steht, ehe es auf der Thymele tanzt, in dieser ersten *στάσις*, der katexochen Stasis, der *τρίτος ἀριστεροῦ*.

Von der Reihe 20 aus wurden im 2. Stasimon die Wege nach der Mitte hin, nach 8 und zurück nach 20 gemacht. Nach 20 aber gelangten im 1. Stasimon die Tänzerstoichen von 32 aus, indem sie 2 × 12 bis 8, von 8 zurück 2 × 13 bis 34 und von 34 wieder 14 vor bis 20 schritten. Die thematischen Gröfsen nämlich je von 1 Kolon, waren im 1. Stasimon in Alpha 12, in Beta 13, in Gamma 14; im 2. Stasimon in Alpha 12, in Beta 12. Die parallaktischen kehren je von 32, 8, 34, 20, 8 zurück, wenn sie die Durchschnittsgröfsen der betreffenden Kola übertreffen. Am Schlufs des 2. Stasimons nun sollte in der Aufstellung eine *ταραχή* eintreten. Sie ward so hergestellt, das die Hegemonen, Γ² Γ³, die Reihe 20 festhielten, je 2 Choreutenpaare aber dies Mafs nicht wieder inne hielten, sondern Δ und A um 4 und 10 davon zurückblieben, B und E es um so viel überschritten, dafs sie, von 8 zurückkehrend, B neben Δ, E neben A zu stehen kamen, also 14 und 20 mehr schritten. Somit sind noch 4 + 10 = 14 und 14 + 20 = 34, zusammen 48 Engen Weges zurückzumachen, wenn jeder von den je 4 Choreuten wieder in eine geradlinige Stellung mit je Γ treten soll. Nun zählen die 2 Strophen und 2 Antistrophen im 3. Stasimon je zusammen 298. Davon obige 48, bleiben 250. Diese bilden das Thema, je 120 in Alpha, 130 in Beta, so dafs je 2 × 12, 2 × 13 auf je 1 str. oder antistr. Choreuten kommen. Die Zahl der Kola ist thematisch wieder je X in 1 System; wozu parallaktisch je II in *β* und b kommen. Eine Epode hat das 3. Stasimon nicht. Metrisch sind seine 4 thematischen Systeme in Alpha hemiolisch, in Beta epitritisch gegliedert. Im 1. Stasimon war jedes durch Sinn und Metrum hemiolisch; in Alpha 4. 6, 4. 6, in Beta 4. 6, 4. 6, in Gamma antistrophisch, str., ant., str. 3. 2. 2. 3 Kola. Im 2. Stasimon war metrisch ebenfalls jedes System hemiolisch; in Alpha 5. 5; 5. 5 = 3. 2, 2. 3; 3. 2, 2. 3, in Beta 4. 6, 4. 6. Durch den Sinn aber trat in Alpha eine epitritische Variation ein: *α* I—III enthielt Anrede an Eros, IV—X Negatives, mit *μή* und *οὐ*; *β* I—III sprach von den Göttern, die Hellas verehrt, IV—X von Eros, dem Gott, den es nicht verehrt, *οὐ*. Im 3. Stasimon ist nun Alpha durchs Metrum hemiolisch, *α* : 6. 4, a : 2. 6. 2, Beta epitritisch, *β* : 3. 7, b : 3. 7. Durch den Sinn aber sind *α* epitritisch, b hemiolisch variiert. Kurz, metrisch ist im 2. Stasimon Alpha und Beta hemiolisch, im 3. Stasimon Alpha hemiolisch, Beta epitritisch: bei der Variation durch den Sinn aber im 2. Stasimon Alpha variiert, Beta nicht; im 3. Stasimon die Strophen variiert, die Antistrophen nicht. Im 3. Stasimon nämlich bilden I—III in *α* einen Hauptsatz mit Nebensatz, I und II. III, IV—X aber wieder einen Hauptsatz mit Nebensatz, IV—VI und VII—X; sodann I—VI in *β* einen Vokativ mit erklärendem Nebensatz, VII—XII (mit Einschiebung von X. XI) aber einen begründenden Hauptsatz, Doppelsatz (*ἣ γὰρ ἔπτατ'* — *Μουνυχίου δέ* ist eingeschoben — *ἐπ' ἀπείρου τε*). Die Einschiebung von X. XI entspricht dem Gedanken, der in *β* auf weite Ent-

fernungen geht. Er thut es dann auch in der Responsion, indem er in b auf gröſstes Unglück geht.

Im Innern der Tänzerstoichen findet eine Wiederherstellung der im 2. Stasimon gestörten Ordnung im 3. Stasimon statt. Aus A B Γ Δ E zu Anfang des 1. Stasimons gehen sie am Ende desselben in A B, Γ Δ, E, daraus am Ende des 2. in A E, B Δ, Γ, hieraus wieder am Ende des 3. in A, B Γ, Δ E, endlich zum Schluſs am Ende des 4. in A B Γ Δ E über; aus der jambischen Ordnung durch eine anapästische, eine gestörte, eine anapästische in die jambische zurück.

Nach rechts und links, von der Seite der Thymele nach deren Seiten vorm Publikum gelangen die Tänzerstoichen in den Stasimen von 32 nach 20, nach 20. 16. 10, nach 20, zurück nach 32.

Von unten nach oben aber vorm Publikum sind die Ausdehnungen von je 13 der beiden Stoichen von ια—κγ, ιβ—κδ, ιβ—κδ, wieder ια—κγ.

Ausgedrückt wird in Alpha der Wunsch des Chors, über die Enden der Erde und die Unglücksstätte Phaethons, α, nach den seligen Inseln, a, zu fliegen; in Beta Phädras Geschick, die Fahrt von Kreta nach Athen, β (das Beiwort κλεινάς zu Athen ist mit Rücksicht auf Phädras Trachten nach εὔκλεια gewählt), ihr Unglück in Trözen, Krankheit und Tod, b. In αβ sind die Wege, in ab die Endziele dargestellt. In α ist mehr, in a weniger, in β weniger, in b mehr Erregung, so daſs sie in Alpha sinkend, in Beta steigend ist. Zu Trauer geht es in α, zu Freude in a, zu Freude in β, zu Trauer in b, chiastisch.

Die metrischen παραλλαγαί dienen teils dem Ausdruck innerhalb des 3. Stasimons, teils der orchestischen Ausgleichung der im 2. Stasimon entstandenen orchestischen ταραχή.

Der Grundstimmung des 3. Stasimons gemäſs bildet thematisch 1 Päon den Hauptteil jedes Kolons, ein aus diplasischem und isischem Geschlecht zusammengesetzter πούς, ohne inneres Gleichgewicht. Damit verbindet sich analog entweder ein Zusatzteil, dem auch das innere Gleichgewicht fehlt, sei es wieder ein Päon, mit Beischritt, sei es ein mit dem Hauptteil zusammen einen Dochmiaker bildender Teil, worin der zum 3-zeitigen diplasischen πούς tretende isische πούς ein 4-zeitiger ist, während er im Päon ein 2-zeitiger ist; oder ein Zusatzteil, der aus einem der beiden einfachen Geschlechter, sei es aus 3-zeitigen, sei es aus 4-zeitigen Einzelfüſsen besteht. So hat der Zusatzteil zu dem 5-zeitigen Päon des Hauptteils in Alpha 7, in Beta 8 Zeiten, wobei auch noch Polyschematismus mehrfach verwendet wird; die Erregung, die Abweichung vom Gleichgewicht wächst.

Die je 5 Choreuten der Tänzerstoichen stehen zu Anfang des Tanzes im 3. Stasimon wieder dahin gekehrt, wohin sie am Schluſs des 2. schauten, und beginnen ihren Tanz in den entsprechenden Richtungen. Vor den Zuschauern in Athen ist die ihnen nächste Seite der Thymele die nördliche; dort wird das Land der Hyperboreer im 3. Stasimon vorgestellt. Links ist Osten, die Gegend der aufgehenden Sonne; nach Nordosten schreiten Δ^2 und A^2. In Alpha stellt die Thymele überhaupt den Ort des Flugs nach

dem Eridanus und der Hesperidenküste, sowie die dortigen Örtlichkeiten vor. Speziell hierfür eingerichtet ist die Thymele nicht. Überhaupt stellt sie in ihrer allgemeinen Gestalt jede Örtlichkeit im Gegensatz zu denen der Skene dar. Speziell für den gegenwärtigen Fall paſst ihr astronomischer Ursprung, der *οὐρανός* im Okeanoskreis, vgl. Vitruv. edd. Rose et M.-Str. p. 117, 2—4, Ptolem. Harm. ed. Wallis III, IX, p. 143. Am (Eridanus, dem) Querband der Thymele links, sind die 3 klagenden Heliaden, in der Ecke nahe dem Wasserlauf (vgl. die drei klagenden Freundinnen im 1. Stasimon, in etwas abweichender Symbolisierung), gegenüber antistrophisch die 3 Hesperiden, je in 1 Gruppe dargestellt.

Indem am Schluſs von Alpha die strophischen und antistrophischen ΓΓ, ΔΔ, AA und BE, BE je auf *ιϑ*, *ιη*, *ιγ* und auf *κ* einander gegenüberstehen, erhält dadurch die weit auseinandergezogene Stellung einen symmetrischen Anhalt für das beurteilende Auge. Von Trözen fort wünscht sich der Chor in *α*; nach Trözen über Athen fuhr Phädra, singt er in *β*; so gehen die Wege vorm Publikum in *α* von der Mitte nach der Seite links; in *β* von der Seite nach der Mitte rechts zurück.

So stehen denn nun also anapästisch die Seitenstoichen je A, BΓ, ΔE auf 20 von *ιβ* bis *κδ*, vom Mittelstoichos noch AB, ΔE auf *κε* 7. 3, 3. 7 und Γ auf *λε* 1.

D e r 2. K o m m o s. Aus der *μέση ϑύρα* kommt die Trophos mit *ἰοὺ ἰού* die Treppe herab und bis 1 *α* hervorgestürzt (mit einer jambischen Syzygie wird regelmäſsig die Treppe vor der *μέση ϑύρα* nebst 3 Engen vor ihr überschritten; so *ἔα ἔα*, *βοᾷ βοᾷ* 856. 877). Sie ruft alle, die dem Palast nahe sind, zu Hilfe, die sich dann zu ihr kehren, die Frauen des Chors und die vor Theseus vorauf gerade herangekommenen *δορυφορή-ματα* desselben. Diese schreiten eben vorüber. Der Koryphäus, der eben die Trophos ansah, wendet sich nun zu den übrigen Choreuten und wiederholt ihnen, die weiter als er von der Thür stehen, das Gehörte jammernd. Die Trophos drängt: Eilt denn keiner mit einem *ξίφος* hinein? wobei sie besonders an die auf dem Logeion und somit am nächsten Stehenden, die *νεανίαι*, die *δορυφορήματα* denkt. Der Chor deliberiert, was zu thun, und überläſst das Handeln den *νεανίαι*. Von drinnen erschallt vernehmlich die Stimme der hineingeeilten Trophos, die auffordert, gebietet, Phädra auf die Totenkline zurechtzulegen. Der Koryphäus ruft wieder laut, umgewendet, dem Chor zu: Die Unglückselige ist verloren, wird schon als Tote gebettet. Theseus kommt, fragt nach dem Geschrei drinnen, erfährt das Schreckliche und eilt mit den *δορυφορήματα* hinein.

a. Der Koryphäus. Wie im 1. Kommos bewegt sich der Koryphäus zwischen den auf 20 und 20 stehenden Seitenstoichen. Links schreitet er mit Dochmien von 1 nach 19 und mit einem Trimeter nach 1 zurück; rechts mit Dochmien nach 19 und zurück nach 1. (Beide Perioden beginnen interjektionell mit *ἰὼ ἰώ* und *αἰαῖ*.) Jede dieser Perioden also hat 2 Unterperioden, indem der Koryphäus von 1 bis zum Hegemon $Γ^2$ und von ihm nach 1 vor, dann von 1 bis zum Hegemon $Γ^3$ und von ihm nach 1

(zur Ausgangsstelle) zurück schreitet. Die 1. U.-P. (= Unterperiode) geht in ihrer 1. Hälfte mit einem 9-zeitigen Dochmius bis 10, der Mitte zwischen 1 und 19, und in ihrer 2. Hälfte abermals zweigeteilt mit zwei 8-zeitigen Dochmien bis zur Mitte zwischen 10 und 19, bis 14, und dann bis 19, an Γ² hinan. Die Ungleichheit der letzten Hälften von 4 und 5 (10—14, 14—19) entsteht dadurch, dafs der erste 8-zeitige Dochmius mit dem vorhergehendem 9-zeitigen in Synapheia, der zweite 8-zeitige mit dem vorhergehenden 8-zeitigen in Diazeuxis ist. Die 2. U.-P. geht mit dem Trimeter nach 1 auf der Reihe des Hegemons Γ², auf *ιη*. In der 2. P. (= Periode) ist die 1. dochmische U.-P. durch einen vorgesetzten Dispondeus *αἰαῖ τόλμας* erweitert, während die Interjektionen *ἰὼ ἰώ* _ _ ◡ _ in der 1. P. einen Teil des 9-zeitigen Dochmius ausmachen. Die Erregung steigt von der 1. zur 2. P. Diese hat einen Zusatz vorn und ist aufserdem in sich gröfser, indem sie statt des Trimeters von 18 in der 2. U.-P. dort einen Dispondeus und 2 Dochmien 8 + 8 + 8 = 24 in ihrer 1. U.-P. und 4 Dochmien 8 + 8 + 8 + 9 = 33 in ihrer 2. U.-P. statt der 3 von 9 + 8 + 8 = 25 in der 1. U.-P. dort enthält; qualitativ aber gegenüber dem einfachen diplasischen Geschlecht dort, 18, nur 8 von dem andern einfachen Geschlecht, dem isischen, dagegen in dem erregten dochmischen Rhythmus doppelt so viel, nämlich 6 Dochmien gegen 3, 49 Engen gegen 25. Mit *αἰαῖ τόλμας* stöfst Γ¹ *τολμηρῶς* auf B¹, der dabei ausweicht, und bildet bei *φορᾷ σᾶς χερὸς πάλαι* mit dem vorhergegangenen *σ' ἀνοσίῳ τε συμ*, ähnlich wie es in der Antistrophe des 1. Kommos und im 2. Stasimon geschah, am Boden eine Schlinge der Schrittbewegung, indem er eine analoge Bewegung mit Armen und Händen macht, wie dort. Die Dochmien sind dabei im höchsten Grade *μεταβάλλοντες ῥυθμοί*. In antithetischer Richtung zu der 1. U.-P. der 1. P. kehrt er mit Ganzschlufs nach 1 zurück, wobei *τάλαιν' ἆ* mit *τάλαινα* korrespondiert, *μελέων* mit *μαυροῖ* allitteriert.

Theseus kommt in höchster Erregung wieder aus der Mittelthür und tritt auf *α* 1; hinter ihm her kommen die *δορυφορήματα* wieder heraus und stellen sich in anapästischen Abständen rechts und links auf dem Logeion auf 21, in je einer Reihe von der Scenenfront her nach der Thymele zu, auf *β*, *ϛ*, *ι*, *ιδ*, *ιη*. Hinter ihm wird Phädra auf der 3 Spithamen breiten Kline, um 1 Spithame von der Oberkante der Treppe entfernt, auf 2. 1. 2 gesetzt; um sie stellen sich auf 1 hinter dem Kopfende Phädras die Trophos, auf 3 und 3 zu ihren Seiten je 2 Dienerinnen. Auf der Thymele stehn vor Theseus der Koryphäus auf 1, die 4 Mitchoreuten auf 7. 3. 3. 7, jener auf *λε* um 10 Reihen vor dieser auf *κε*. Zu den Seiten des Sängerstoichos stehen die Tänzerstoichen auf je 20, analog wie die Doryphoremata in anapästischen inneren Abständen, auf *ιβ*, *ιϛ*. *ιη*, *κβ*. *κδ*.

b. Theseus. Das System b ist nach Analogie von Strophe, Antistrophe und Epode (Aufgesang in 2 Stollen und Abgesang) geordnet. In der 1. P. schreitet Theseus auf der strophischen Seite in 2 dochmischen Dimetern vor und zurück, schräge, von 1 nach 20, vor bis 10 und zurück bis 20, und vor von *α* bis *ιη* und zurück nur bis *β*; dann mit 2 jambischen Trimetern

auf δ und β quer hinüber nach der antistrophischen Seite, bis 1 und dann 20. In der 2. P. schreitet dann Theseus (der auf β 20 auf der antistrophischen wie strophischen Seite dem Trabanten A in die Arme gesunken war) wieder mit 2 dochmischen Dimetern vor und zurück, von β bis ιη und zurück bis β, doch nur bis 11 und 2; dann mit 2 Trimetern nur nach 19 und über 20 mit einem gebrochenen Schritt auf ς nach 1 zurück. Er kann aus dem πέλαγος vorm Palast nicht ἐκνεῦσαι, über 20 hinaus, und nicht über 1 und das Niveau α — ε nicht ἐκπεράσαι. Auf 1 enden die strophische und antistrophische Periode; mit Halbschlufs auf ς (Ganzschlufs wäre auf 1 α). Nun folgt die epodische Periode, bestehend aus 2 dochmischen Dimetern; 2 jambischen Trimetern und 1 dochmischen Dimeter, 1 dochmischen Trimeter; und zuletzt 1 dochmischen Dimeter. Die beiden dochmischen Dimeter führen auf der strophischen Seite bis 4, hinüber nach der antistrophischen bis 8, worauf Kypris steht, vor, nicht bis nach ιη, worauf der Trabant E steht, und zurück nicht bis α, sondern wieder nur bis β 2; in ratlosem Hin und Her. Dann stürzt er weit hinaus nach der Seite des Dunkels, zwischen A und B hindurch, bei πήδημ' gleichsam mit einem Sprung vom höheren Niveau auf die Senkung des Logeions, und dann weiter zum Hades, nach κραιπνόν accelerando die geneigte Ebene von 34 an hinunter bis 42, welche Reihe die doppelte Entfernung von 1, wie 21, die Reihe der Trabanten, und nachher die äufserste auch im 4. Stasimon ist. Auch vorwärts wird ιη, die äufserste Reihe der Trabanten, hinter E erreicht. Dann schreitet er, zurückkehrend, mit dem dochmischen Dimeter bis nach ι hinter Γ, den mittleren Trabanten, und zwischen diesem und Δ durch mit dem Trimeter bis 1 ιζ. Endlich führt der abschliefsende dochmische Dimeter mit Ganzschlufs nach α 1 zurück.

Bei dem Durchschreiten von Theseus durch die Reihe der Trabanten stehen diese nicht stumm, regungslos da, gleichsam Gewehr bei Fufs, sondern begleiten seine Worte mit entsprechenden Gebärden und Wendungen.

Im Text sind manche Beziehungen auf ähnliche Ausdrücke in der Antistrophe des 1. Kommos; vgl. dort *γυναικῶν πότμοι, τίν' ἂν τέχναν, λόγους, ἐτύχομεν, τύχας, κακοτυχεστάτα γυναικῶν, δυσεκπέρατον.* Ähnlich spielt *ὄρνις* 828 auf *ὄρνιν, δύσορνις* im 3. Stasimon an.

Die 2 folgenden jambischen Trimeter spricht der Koryphäus vom Platz aus zu Theseus.

c. **Theseus.** Theseus will ins unterirdische Dunkel umsiedeln. Er schreitet nach der Abendseite, der antistrophischen; mit *μετοικεῖν* durch die Reihe der Trabanten auf 21. Auf der Abendseite bewegt sich mehr oder weniger das ganze System. Es hat zwar eine Analogie mit dem System b, indem dreimal ein Trimeterpaar auf eine Unterperiode folgt, die Dochmien enthält. Doch ist es nicht eine Antistrophe dazu, teils weil die Bewegung sich fast ganz auf der Seite des Dunkels hält, während die in b ungefähr gleich viel auf der des Lichtes und Dunkels geschah, teils weil in der 2. P. mit den Dochmien sich Jamben in der 1. U.-P. derselben tripodisch mischen, während in b stets Dochmien und jambische Trimeter wechseln, und in der

3. P. nicht noch wieder Dochmien am Schlufs auf das dritte jambische Trimeterpaar wie dort folgen. Immer aber folgt auf 2 ähnliche Perioden eine 3. unähnliche, so dafs diese generelle Art hier so gut, wie bei Strophe, Antistrophe und Epode, bei Stollen und Abgesang, stattfindet. Es gehen nämlich die 1. und 2. P. mehr nach rechts und links vorm Publikum als auf dieses zu, die 3. P. aber mehr von diesem, in der Mitte auf die Mittelthür der Scenenfront zu, zurück.

Indem nun also, wie zu Anfang gesagt, Theseus auf die Trabantenreihe zuschreitet, um sie zu durchschreiten, tritt er auf 20 vor Γ, der ihn teilnehmend anschaut. Bei der schwachen Position von ὁ vor τλά knickt er ein und kommt ritardando mit τλά bei 34, gegenüber dem Ende der σκηνή. Hier beginnt, wie auch in der Thymele, die Abschrägung des Logeions nach der Seite hin. Die Front der σκηνή ist bis 34 von 1 auf der Seite des Dunkels, oben über den Dekorationen, mit Schwarz behängt. Vorwärts ist Theseus wieder bis ιη, hinter dem Trabanten E, gekommen. Mit dem ersten Trimeter wendet er sich bei σῆς um, nach Phädra zu; schreitet weiter mit dem μᾶλλον des Hephthemimeres vom zweiten und im Penthemimeres ἢ κατέφθισο umgekehrt nach der andern Seite. Nachdem so die 1. P. Klage war, folgt in der 2. P. die forschende Frage. Sie wendet sich zuerst mit jambischer Tripodie, Dochmius; Dochmius, jambischer Tripodie an die Trabanten und Phädra, unruhig hin und her in den Dochmien bei γύ(ναι) auf Phädra zu, bei τά(λαινα) in klagendem Ton von ihr zurückweichend. Die letzte jambische Tripodie endet auf 8, vor Kypris, und erhält so gleichsam thatsächlich die Antwort, dafs Kypris die Ursache sei. Dann wendet sich in dem Trimeterpaare die Frage an die Diener im Palast. Theseus schreitet, mit Hephthemimeres Penthemimeres und Penthemimeres Hephthemimeres vor der Mittelthür hin und her, der er sich mit den Seitenschritten bei εἴ(ποι) und στέ(γει) nähert, von 8 nach 5, von 5 nach 5, wieder von 5 nach 5, und von 5 nach 8, über 1 hinüber und herüber, zuletzt wieder auf 8 vor Kypris endend. In der 3. P. kehrt der Dochmius von 8 und von der Mittelreihe ι, worauf die mittleren Trabanten ΓΓ stehn, nach der Mittelreihe 1 vor α. Dann macht er noch einmal von 1 nach 8 und von 8 nach 1 eine klagende Hin- und Herbewegung. Da die ganze Bewegung aber abnimmt und sich dem Ende nähert, so geht sie nur bis ϑ und δ (statt vorher ι und γ). Dann folgt in 2 Trimetern nach rechts und zurück links der Ganzschlufs auf α 1.

d. Der Chor und Theseus. Zuerst tanzt der Koryphäus, allein, dann zugleich Theseus und der Koryphäusstoichos, zuletzt, während jene 6 stehen, der strophische und antistrophische Stoichos zugleich. So findet am Schlufs des 1. Hauptteils, der durch die folgenden 10 jambischen Trimeter vom 2. Hauptteil des 2. Kommos gesondert ist, eine vollständige Steigerung durch den Gesang und Tanz einer gröfseren Zahl von Choreuten statt. Die Tanzenden im Kommos singen auch.

Der Koryphäus schreitet zuerst bis an E^3 nach der Abendseite, der des Hades, wohin Phädra geschieden ist, indem er auf alle Weiber, deren

beste sie ist, zuerst auf den antistrophischen Stoichos zeigt; dann bis vor B^1 nach der Lichtseite, auf den Koryphäusstoichos zeigend, auf den er zuschreitet, indem diese 2 Stoichen, auch zuletzt der strophische gegenüber, ihm alle Weiber symbolisieren; zurück endlich mit fortgesetzter Symbolik, bis zur Mitte zwischen dem Koryphäusstoichos und dem antistrophischen Stoichos. Der Stoichos der Mitte, 13 lang, steht um je 13 von jedem der Seite ab. Darauf beginnt mit dem Weheruf *ἰώ* das Zusammen von Theseus und dem Koryphäusstoichos, laut, bedeutsam einsetzend. Alles ist nun in antithetischer Symmetrie in den Bewegungen, nach unten, oben, vor, zurück, rechts, links; auf Phädra, beziehungsweise Theseus, zu und von ihnen, vom Leid in hilfloser Klage zurückweichend. Alle 6 beenden ihren Tanz mit Ganzschlufs auf ihren Ausgangsplätzen. Schaudernd stehen während all dieser Zeit der strophische und antistrophische Stoichos still. Nun schreiten sie ihrerseits, 10 Mann auf einmal singend und tanzend, das Schlufskolon nach dem Logeion hin und zurück, während die 6, die bisher so agierten, schaudernd stumm dastehen.

Mit *ἔα, ἔα* schreitet Theseus an die Treppe und diese hinauf, ans Fufsende der Kline, nimmt die *δέλτος* aus der Rechten Phädras und betrachtet sie, wobei er sich damit lebhaft hin und her wendet.

e. **Der Koryphäus.** Mit interjektionell beginnender Heptasemos schreitet der Koryphäus klagend auf die Frauen seines Stoichos zu, nach der Nachtseite gerade aus. Dann folgt in steten *ἐκδοχαῖς*, dem stets sich erneuernden Leid entsprechend, die Klage, indem 4 gleich gebaute und gleich lange, 8-zeitige Dochmien einen Gang in die Runde nach allen Richtungen machen, nach der Ausgangsstelle zurück, von 1 nach 9 (auf der Seite des Abends), nach 1, 9 (auf der Seite des Morgens), 1 der Mitte, in lauter Dochmien von ⏑ ⏑̂⏑, ⏗ ⏑ ⏓, mit einem Durchmesser von 9, von oben nach unten im ganzen, und 9. 1. 9 nach den Seiten. Bei *ἀβίοτος* stöfst Γ^1 auf A^1; vgl. das Ähnliche im 2. Stasimon bei *ἄρρυθμος* in *α* V, wo A^2 auf B^2 stöfst. Vorher bei *ἐκδοχαῖς* schreitet Γ^1 zwischen Δ^1 und E^1 durch. Darauf folgt der Doppelweg mit der complexio *τύχα — τυχεῖν*, 2 Dochmien von nun verschiedenen Formen ⏑ ⏗, ⏗ ⏑ ⏗ und ⏑ ⏗, ⏗ ⏑ ⏗ auf der Abendseite geradeaus bis *ιβ*, zwischen A^2 und A^3, den Choreuten, die dem Publikum am nächsten stehen. Nun schreitet Γ^1 die beiden begründenden Dochmien *ὀλομένους γὰρ οὐ-κέτ' ὄντας λέγω* in den wechselnden Formen wieder, ⏑ ⏑̂⏑, ⏗ ⏑ ⏗͜⏑ ⏗, ⏗ ⏑ ⏗, nach der Abendseite herum, bis 9, und von der Stelle 1 zwischen A^2 A^3 zu der Stelle 1 zwischen Γ^2 Γ^3. Endlich kehrt der Koryphäus, wieder interjektionell mit *φεῦ φεῦ* beginnend, in 2 Dochmien, vorwiegend auf der Abendseite, nach 1 *α* zurück.

Die ganze Bewegung von oben nach unten und zurück, zwischen *λε* und *ιβ*, mafs 23 Engen.

Nachdem nun Γ^1, Theseus, Γ^1 je 3, 2, 1 jambische Trimeter der Bitte, Klage, Frage vom Platz gesprochen, fährt Theseus melisch fort.

f. **Theseus.** Die *δέλτος* in der Hand, die er wie den Flügel eines Unglücksvogels auf und ab gehoben hatte, eilt er nun mit *βοᾷ βοᾷ* wieder

herab nach α 1. Es hieſs nur λεκτόν, λέξον, aber die δέλτος βοᾷ. Wie er nach ἔα ἔα mit τί δή ποθ' ἥδε δέλτος fortfuhr, so jetzt nach βοᾷ βοᾷ mit δέλτος ἄλαστα. Nach der Nachtseite möchte er entfliehen, schreitet, mit ὀλόμενος das ὀλομένους bestätigend, nach der Abendseite, klagend zurück an die Kline, wohin es ihn doch zieht, wo er das Jammerlied geschrieben erblickt (εἶδον), das so laut in seinen Ohren tönte (φθεγγόμενον), wieder hervor und, umkehrend, der Unglückselige, zuletzt nach α 1 zurück.

Wehklagend weicht der Korypäus mit αἰαῖ _ ⊥ zurück und ruft dem Theseus, der sich umwendet, das bedeutsame ἐκφαίνεις u. s. w. zu.

g. **Theseus.** Theseus macht mit den 4 Dochmien einen ähnlichen Rundgang, wie vorher Γ[1], doch in antithetischen Richtungen. Der 4. Dochmius ist nicht auch 8-, sondern nur 7-zeitig; er geht sinngemäſs (ὀλοόν) auf der Abendseite, aber nicht bis 9, wie der 1., sondern nur bis 7 (δύσεκπέρατον), mit steten μεταβολαῖς der Richtung. Nicht schon kommt er nach 1 zurück. Dies findet erst in dem letzten, dem abschlieſsenden Kolon des ganzen 2. Kommos, statt, worin er auf 1 mit ὀλοὸν κακὸν ὦ πόλις πόλις auf den Chor und das Publikum zuschreitet und auf κδ zwischen den beiden Δ Δ stehen bleibt. Im ganzen macht Theseus in f und g je 10 Schrittwege nach rechts; links; vor nach unten, diese letzten 19 geteilt in 6 hinter α und 13, eine Stoichoslänge, vor α.

Phädra wird durch eine Puppe auf der Kline dargestellt.

Den folgenden Dialog beginnt Theseus 885 mit Ἱππόλυτος und schlieſst Hippolyt 1101 mit πατρί.

Im Text des folgenden 4. Stasimons setze ich das θεᾶς aus 1127 der Strophe in die Antistrophe nach 1140.*) Der Sinn gruppiert sich hemiolisch, in α, a, β, b im groſsen 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4, in γε in Hälften von 5. 5, die wieder hemiolisch gegliedert sind. Umgekehrt hemiolisch war er im 1. Stasimon gegliedert, nämlich 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6 in α, a, β, b und dann wieder 5. 5, hemiolisch in diesen Hälften geordnet.

Die Zahlen der Kola aber sind, strophisch wie antistrophisch, im 1. 2. 3. 4. Stasimon 25. 20. 20. 25, indem das 1. und 4. Stasimon eine Epode haben. Die Ordnungen der Choreuten in den Tänzerstoichen und die Reihen, worauf sie stehen, sind:

	am Anfang		am Ende	
des 1. Stasimons	ABΓΔE	auf 32	AB, ΓΔ, E	auf 20
„ 2. „	AB, ΓΔ, E	„ 20	AE, BΔ, Γ	„ 10, 16, 20
„ 3. „	AE, BΔ, Γ	„ 10, 16, 20	A, BΓ, ΔE	„ 20
„ 4. „	A, BΓ, ΔE	„ 20	ABΓΔE	„ 32.

Die Ordnung und Stellung AE, B Δ, Γ auf 10, 16, 20 am Ende des 2. und Anfang des 3. Stasimons ist ταραχή aus irgend einer andern, worin die Reihenfolge A, B, Γ, Δ, E und die Reihe 20 beibehalten wären. Im Stoichos, der 13 miſst, sind 5 χῶραι von den 5 Choreuten besetzt, 8 frei. Diese können zwischen den 5 Choreuten in vielerlei Weisen verteilt werden, die aufzuzählen nicht angeht. Aus dieser imaginären Gröſse ist die wirk-

*) Vgl. S. 29 oben.

liche A E, B Δ, Γ gebildet. Ebenso können viele Kombinationen anderer Reihen mit 20 gemacht werden. In der wirklichen 10, 16, 20 behauptet Γ, der Hegemon, die Reihe 20; und in der Ordnung A E, B Δ, Γ haben A und Δ ihre Stellungen, die 1. und 4., behalten. So steht denn eine Dyas, 2. und 3. Stasimon, zwischen einer andern, dem 1. und 4. Stasimon. Bezeichne ich die ungestörte Reihenfolge durch a, die gestörte durch b, so ist die Tetras a b b a geordnet; jene in sich A B Γ Δ E — A B, Γ Δ, E; A, B Γ, Δ E — A B Γ Δ E, diese in sich als A B, Γ Δ, E — A E, B Δ, Γ; A E, B Δ, Γ — A, B Γ, Δ E, so dafs die inneren Glieder den äufseren hier gleich sind. Tritt nun zu dem Paar der ungestörten Ordnungen noch eine dritte*) solche im 5. Stasimon, so hat die Gesamtheit der 5 Stasimen die aufgeregte hemiolische Gestaltung (siehe unten). In der Richtung von oben nach unten kehrt am Ende des 4. Stasimons der ganze Tänzerstoichos von ιβ—κδ nach ια bis κγ zurück, von wo er am Ende des 1. Stasimons nach ιβ—κδ gerückt war.

So finden der Anfang und Schlufs der 4 Stasima auf 32 ια—κγ statt, alle übrigen (bezw. in der ταραχή modifiziert) auf 20 ιβ—κδ.

Die ganze Ausdehnung des Tanzraums der Thymele, soweit er von links nach rechts im Hippolyt benutzt ist, verteilt sich so: in der Mitte 7. 1. 7 (13 in innerer Synapheia), davon rechts und links 8. 20. 32 (25 d. i. 2 × 13 in innerer Synapheia), aufsen rechts und links 33—45 (d. i. 13 in Diazeuxis); zusammen 13, 13. 1. 13, 7. 1. 7, 13. 1. 13, 13 = 89. Beiderseits bleiben die Choreuten um 1 von der Grenze zurück, indem die Thymele 46. 1. 46 = 91 = 7 × 13 mifst. Von 8—45 sind 38.

Analog ist die Ausdehnung von unten nach oben, im ganzen 46 α—μϛ, wovon 45, με, benutzt werden: 7, α—ζ, für die erste Stasis des eingezogenen Oblongums; dann 38, verteilt in η—κ, 8—20 (= 13), κα—κε, 21—25 (= 5), und κϛ—με, 26—45 (= 20). Diese Ausdehnung wird ganz vom Stoichos des Koryphäus gebraucht (s. u.). Die Tänzerstoichen aber gebrauchen nur die untere Hälfte, α—κγ, bis zur Mittelreihe der ein Querband über die ganze Thymele bildenden Reihen κα—κε.

Das 4. Stasimon bezieht sich auf das 1. in der Zahl der Engen und Baseis sowohl thematisch als durch Variation. Das 1. Stasimon hat in Alpha 12, in Beta 13, in Gamma 14, das 4. bezw. 11 und 14, und 10; d. i. in Alpha, Beta sind dort wie hier 25 (12 + 13, 11 + 14), in Gamma 12 + 2 dort, hier 12 ÷ 2. Im ganzen hat das 1. Stasimon 105, 100 + 5, das 4. Stasimon 95, 100 ÷ 5 Baseis (die παραλλαγαί im einzelnen siehe bei der Ausführung). Auch qualitativ beziehen sich die πόδες in Alpha beider Stasimen auf einander, doch mit etwas anderer Gestaltung und mit Steigerung in mehrerem Einzelnen in den beiden ersten Hauptperioden. Die Ordnung des Sinns ist im 1. Stasimon nach der Zahl der Kola in den je 2 Hauptperioden von α a β b je 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6, in denen von α a β b des 4. Stasimons 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4. Diese Hauptperioden aber sind im

*) Solche sind viele möglich, die aufzuzählen nicht angeht. 2. 2. 2. 2 — 1. 3. 1. 3 (so A B, Γ Δ, E), 3. 1. 3. 1 (so A, B Γ, Δ E) — 3. 1. 1. 3 (A, B Γ Δ, E würde so sein), 0. 4. 0. 4, 0. 5. 0. 3, 4. 0. 4. 0 u. s. w.

1. Stasimon in 2. 2, 2. 2 (οἴκων greift parallaktisch über), 2. 2, 2. 2 und in 3. 3 (τέγγουσα greift parallaktisch über), 4. 2, 3. 3, 4. 2, im 4. Stasimon aber in 3. 3, 4. 2, 2. 4, 4. 2 und in 2. 2, 3. 1, 1. 3, 2. 2 als in Unterperioden gegliedert (im 4. Stasimon ordnen sich 3. 3 einmalig gegenüber dem dreimaligen 4. 2, 2. 4, 4. 2, und 3. 1, 1. 3 gegenüber 2, 2, 2. 2 zusammen). In Gamma, γc, aber ist die Ordnung im einzelnen im 1. Stasimon in c 5. 5. 5, 3. 3 und 3. 3, 5. 5. 5 in γ, im 4. Stasimon 4. 4. 3 in c. c. γ, 3. 3 in c. γ, 3. 3 in γ. c, 4. 4. 3 in γ. γ. c.

Die qualitativen Beschaffenheiten der Kola helfen diese quantitativen andeuten.

Ordnung der Orchesis. Dafs das ganze Drama sich auf den Gegensatz der beiden Göttinnen Kypris und Artemis bezieht, ist dauernd durch ihre Bildsäulen an der Scenenfront veranschaulicht, wo Kypris (mit Eros) neben den πύλαι, v. 101, rechts vom Zuschauer, auf 8 steht, gegenüber Artemis am Ende des Palastes links auf 20. Auf diese beiden Bildsäulen bezieht sich dem entsprechend die ganze Ordnung der Orchesis. Diese bewegt sich nach rechts und links vom Zuschauer, und nach oben und unten, mit Seitenschritten in jenem Fall nach oben und unten, in diesem nach rechts und links vom Zuschauer: jenes in den Stasimen, in dem Jägerchor, in den Klageanapästen Hippolyts, zum Teil in den Kommen, dieses in den Anapästen des Chors und zum Teil in den Kommen.

Die Thymele mifst 46. 1. 46 von rechts nach links, α—μϛ von unten nach oben, Spithamen. Davon sind in der Mitte bei dem Tanz nach oben und zurück α—με mit Seitenschritten bis 11. 1. 11, bei dem Tanz nach rechts und links 45. 1. 45 mit Seitenschritten bis η und κζ genommen, d. i. 21 und 20 Spithamen seitwärts, 45 und 45 vor und zurück: indem 11. 1. 11 je 1 Anapäst über die Reihe des Mittelstoichos 7. 1. 7 hinausgehe, η bis κζ je 1 Jambus über die Reihen der Seitenstoichen, die zuerst und zuletzt von ια bis κγ, dazwischen von ιβ bis κδ stehen.

In den Stasimen bewegen sich die Seitenstoichen nach rechts und links, bis nach der Grenze des Raums 7. 1. 7 vor und zurück, mit Seitenschritten nach oben und unten.

Zunächst geht ihre Orchesis bis 20 und 8, und zurück. Zu dem Ende ist durch Evolution aus dem Oblongum, das in der Parodos ohne Gesang von der Parodos (räumlich) der Heimat her nach 7. 1. 7, αδζ zog, die erste Aufstellung auf 32 genommen.

Die Entfernung nämlich zwischen 8 und 20 ist 12; dazu 12 nach aufsen giebt 24: das sind 2 $\times$ 12 von 32 bis 8 Schrittengen; rechnet man aber dazu die Ausgangschora, so sind es 25 Raumengen, = 2 $\times$ 13 Raumengen in Synapheia, 8—20 und 20—32, indem 20 als Schlufs und Anfang zählt. Diese 2 $\times$ 12 werden in Alpha vor-, in Beta zurückgeschritten, so dafs 20, worauf Artemis steht, den cardo bildet. Er ist auch die Hauptperson, die reizt, an der Rache genommen wird, der moralisch zuletzt triumphiert und gesegnet wird; Phädra ist Mittel, und daher würde das Stück weniger passend nach ihr genannt.

Die 2 Kola von Beta aber sind zu 2×13 verlängert, um über 32 hinauszuführen und einen zu frühen Schlufs zu vermeiden. Dann wird in der Epode mit 14 nach 20 geführt.

Zu diesem Tanzraum aber ist nach aufsen in Diazeuxis noch 33—45, ein Raum von 13 Raumengen, gefügt, der von 32—45 in 13 Schrittengen durchmessen wird. Er ist um 1 gröfser als die je 12 und dient dazu, darzustellen, wie Sehnsucht und Hoffnung aus der traurigen, bedrängten Gegenwart hinaus in andere Räume und Zeiten streben, und die Rückkehr daraus wieder in diese Gegenwart erfolgt, die wesentlich zwischen 8 und 32 spielt.

So ist denn die ganze Dimension von 8—45 d. i. 38 Raumengen, 37 Schrittengen in je 3 Kolen von 12. 12, 13 gegliedert, indem die Kola sich diesen gegebenen Verhältnissen anschliefsen. Kypris steht bei den *πύλαι* als die Herrschende, die Göttin der Königin im Palast, Artemis aber ferner an dessen Grenze.

Das Hin- und Herschreiten nun des Chors mit 2×12 von 32 bis 8, mit 2×13 von 8 bis 34, mit 14 bis 20 ist ein Schwanken in gröfseren Zügen.

Im 2. Stasimon wächst die Erregung. In 2×2 kürzeren Kolen, von je 12 Engen, geht es von 20 aus auf der nach 8 zu liegenden Seite hin und her. Eros erweist sich als der *πέρθων*. Durch Verkürzung und Verlängerung der Kola verschiedener Choreuten entsteht *ταραχή*, indem nur Γ nach 20 zurückkommt, ΑΕ aber nach 10 und ΒΔ nach 16 kommt.

Dies wird durch ausgleichende Plus und Minus in den Längen der bezüglichen Kola wieder in die gerade Reihe 20 zurückgeführt, durch je 2 Kola, erst 2 von 12 und dann 2 von 13 Länge, für jeden Choreuten, wozu noch 2 von je 12 kommen, von denen das eine Β, das andere Ε erhält (siehe die Ausführung, Teil I). Diese Kola führen von 20 über 32 in die Weite hinaus bis 45, aus der Gegenwart in die Ferne; und zurück nach 20.

Endlich im 4. Stasimon schreiten die beiden Seitenstoichen wieder in die Ferne hinaus in den Raum der Hoffnung und des Wunsches, doch nicht so weit, nur bis 42, indem das Ende dieser Bewegungen um 20 herum eingeleitet wird. Sie kehren dann nach 32, der Anfangsreihe des 1. Stasimons zurück, doch mit einer erst zu starken, wieder zurückgenommenen Bewegung, indem sie 14 Engen von 42 nach der Mitte bis 28 und 14 nach 42 zurückschreiten. Endlich dann nehmen sie mit 10 Schrittengen wieder die Anfangsstellung auf 32 ein, im Anblick des Unglücks fragend: Warum?

Auch in den Aufstellungen der 2 Stoichen auf 32, 20. 20, 32 findet je ein zu einer Gesamtsymmetrie geordneter innerer Wechsel statt. Zuerst stehen ΑΒΓΔΕ von *ια—κγ*, rücken von da nach *ιβ—κδ*, bleiben hierauf und kehren dann nach *ια—κγ* zurück. Die inneren Entfernungen der 5 Choreuten von einander sind jambische von 3 und anapästische von 2 oder 4 Engen. Am Anfang des 1. Stasimons stehen sie jambisch ΑΒΓΔΕ, am Ende des 1. und Anfang des 2. anapästisch ΑΒ, ΓΔ, Ε (durch *ταραχή* am

Ende des 2. und Anfang des 3. Γ, ΒΔ, ΑΕ auf 20. 16. 10 gruppiert, Γ weitab, ΒΔ anapästisch neben, ΑΕ unmittelbar bei einander), am Ende des 3. und Anfang des 4. anapästisch Α, ΒΓ, ΔΕ, am Ende des 4. wieder jambisch ΑΒΓΔΕ. Die Kommata bezeichnen Entfernungen von 1 Anapäst, während die nicht durch Kommata getrennten Choreuten in der anapästischen Ordnung um $\frac{1}{2}$ Anapäst, in der jambischen um 1 Jambus von einander entfernt sind. Die ganz gleichmäfsige jambische geht in die in sich ungleichmäfsige anapästische, diese in die der ταραχή (s. o.), die der ταραχή dann wieder in die in sich ungleichmäfsige anapästische und zuletzt diese wieder in die ganz gleichmäfsige jambische über. Die Gesamtstoichen nähern sich dem Schauplatz der tragischen Handlung auf dem Logeion um 1 und kehren wieder um 1 davon zurück, ια—κγ, ιβ—κδ, ια—κγ.

Von 32 bis 8 sind 2 × 12 Engen, gegliedert durch 20, so dafs natürlicherweise dies als 2 Kola aufgefafst, behandelt wird. Von 8 kehren die Stoichen zurück. Als Gesetz gilt nämlich, dafs die Seitenstoichen den Mittelraum 7. 1. 7, als dem Mittelstoichos gehörig, nicht betreten dürfen, so lange sie antistoichisch tanzen. Erst zuletzt, wenn sie einer nach des andern Seite hinüberziehen, schreiten sie über ihn hinweg, um sich dann auf ihm ins Oblongum zur Epodos einzureihen. Wenn aber nun die Seitenstoichen in Beta des 1. Stasimons wieder 2 × 12 schritten, so kämen sie schon jetzt mit Ganzschlufs nach 32, und der Stasimontanz fände einen sofortigen, jähen Abschlufs. Die 2 Kola müssen daher dort eine andere Gröfse in Beta erhalten als 2 × 12. Da das Drama hier steigt, so ist die Gröfse vermehrt. Es führen 2 × 13 bis 34 zurück, von da dann 14 nach der zu erreichenden Reihe 20. Zusammen sind dies 2 × 12 = 24 + 2 × 13 = 26 + 14 = 64 für je 1 Choreuten, in je 5 Kolen, 2 + 2 + 1. Für je 1 Stoichos von 5 Choreuten macht dies 5 × 64 und 5 × 5 = 320 und 25.

Es folgt die aufgeregte Hin- und Herbewegung zwischen 20 und 8 in 2 mal 2 Kolen zu je 12, im 3. Stasimon. Sie sollte am Ende nach 20 zurückführen. Dafür aber tritt obige ταραχή durch Verkürzungen und Verlängerungen ein. Das variierte Thema besteht aus 2 × 2 Kolen zu je 12 Engen, für je 1 Choreuten, was für die 5 je eines Stoichos 20 und 240 giebt.

Aus dieser ταραχή der Endstellung geht es nun hinaus in die Weite. Nicht bis in die äufserste, an die Grenze der Thymele, bis 46. Dort ganz dicht am Rand nach α während der ganzen Zeit von a zu stehen, würde keinen angenehmen Eindruck machen. Daher sind die Kola in Alpha des 3. Stasimons nicht 13 lang, weil 2 × 13 von 20 bis 46 führen würde. Sie führen mit 2 × 12 bis 44, mit 12 bis 32, mit den zweiten 12 bis 44. Indem dann die Kola in Beta zu 13 steigen, wird der Wunsch in die Weite nochmals angedeutet, dann aber sofort gewaltsam gebrochen, indem die Umkehr zur Gegenwart sogleich auf 45 erfolgen mufs. Im ganzen machen die 13. 12, 13. 13 (die parallaktischen beiden Kola X. XI in Beta zählen nicht mit) für die 5 Choreuten im 3. Stasimon zusammen 20 Kola und 250 Engen.

Dafs das 2. und 3. Stasimon eine abgeschlossene Gruppe sind, zeigt sich darin, dafs die Stoichen am Anfang des 2. und Ende des 3. auf 20,

dazwischen aber am Ende des 2. und Anfang des 3. in der ταραχή sich befinden.

Endlich im letzten der antistoichischen Stasima, im 4., kehren die Seitenstoichen nach 32 zurück, wo dann jeder Choreut genau auf derjenigen χώρα steht, die er am Anfang des 1. einnahm. Die Stoichen schreiten nicht so weit hinaus, wie im 3. Stasimon, indem das Ende eingeleitet wird. Sie schreiten zuerst hinaus. Im 1. und 2. Stasimon gingen die Wegekola zuerst nach der Mitte, dann nach aufsen und wieder nach der Mitte. Symmetrisch nun im 3. und 4. Stasimon gehen sie umgekehrt zuerst nach aufsen und dann nach der Mitte. So schon im 3., wie eben entwickelt. Und so in Vollendung der Symmetrie nun auch im 4. Um es mit dem 1., im Gegensatz zu der Gruppe des 2. und 3., zu verbinden, ist es epodisch gestaltet, wogegen dem 2. und 3. eine Epode fehlt. Alpha und Beta haben zusammen gleich viele Engen im 1. und 4., doch anders verteilt; dort 12 + 13, hier 11 + 14. Es soll, indem es zu Ende geht, nicht so weit wie im 3., nicht bis 45, hinausgehn. Zu wenig deutlich wäre es, wenn es bis 44 ginge, was mit 2 × 12 geschähe; würden aber 2 × 10 genommen, so wäre die Ergänzung 15, um die 25 zustande zu bringen; was eine zu starke Differenz von den 12 + 13 im 1. Stasimon gäbe. Also 2 × 11; diese führen dann bis 42. Die 2 × 15 dann bis 28 zurück, zu weit in der Erregung, und dann bis 42 wieder hinaus, so um 32 herum schwankend; indem 28 und 42 beides um 4 von 32 und von 46, dem Thymelerand, absteht. Endlich wird dann mit 10 von 42 nach 32 zurückgekehrt. So sind im 4. Stasimon 2 × 11, 2 × 14, 1 × 10, im ganzen 5 und 60 für jeden Choreuten, 25 und 300 für jeden Stoichos.

Somit haben diese 4 Stasima 25 Kola und 320 Engen, 20 und 240, 20 und 250, 25 und 300 = 90 und 1110 im ganzen.

Nun folgt, nach dieser Gruppe der 4 respondierenden Stasima, das abschliefsende 5., worin je 2 Choreuten, ein strophischer und ein antistrophischer, gleichzeitig schreiten. Die Stasima schliefsen so mit volltönigem Doppelakkord. Aphrodite droben auf dem Theologeion über dem Scenengebäude wird laut als die gepriesen, die über alles *μόνα κρατύνει.* Um sich ins Oblongum zur Exodos demnächst einzureihen, schreitet jeder Seitenstoichos nach der andern Seite des Mittelraums 7. 1. 7 bis 8 hinüber. Dies macht von 32 bis 8 auf derselben Seite 2 + 12, und dann bis 8 jenseits noch 14, zusammen 3 Kola und 38 Schrittengen und 3 × 13 = 39 Raumengen, Stoichosgröfsen für jeden Choreuten, 15 und 190 für jeden Stoichos.

Diese 15 und 190 zu den obigen 90 und 1110 hinzugezählt, ergeben im ganzen 105 Kola und 1300 Engen für die Gesamtheit der 5 Stasima; abgesehen von den durch *παραλλαγαί* zur Wiederherstellung der geraden Reihe im 3. Stasimon hinzugekommenen 2 Kolen und 48 Engen, nämlich in Alpha 24 Engen, in Beta 2 Kola und 24 Engen, die nur innerhalb der Gruppe des 2. und 3. Stasimons mitzählen.

Als ideelle Durchschnittssumme für je 1 Kolon ergeben diese Summen 105. 1300 = 1. $12^8/_{21}$ Engen Schrittgröfse für die Gesamtheit der 5 Stasima.

Unter den 5 Stasimen stehen das 1. 4. 5. in näherm Zusammenhange insofern, als sie von, nach, von 32 gehen, dagegen ebenfalls das 2. und 3. insofern, als sie von und nach 20 gehen. Die Verbindung beider Gruppen besteht darin, dafs es vom 1. zum 2. von 32 nach 20, vom 3. zum 4. von 20 nach 32 geht. Das alles sieht das Auge leicht.

Die Gruppe des 1. 4. 5. ist durch Hinzufügung von je 5 Kolen zu einer durch 10 aufgehenden Gröfse charakterisiert, indem sie $(2 \times 10) + 5$, $(2 \times 10) + 5$ und $(1 \times 10) + 5$, 25. 25. 15 = 61 enthalten. Dagegen haben das 2. und 3. keine solche Hinzufügung und messen nur 2×10 und 2×10, 20. 20 = 40. Diese Gesamtgruppierung in 3. 2 Kolen ist eine hemiolisch erregte, inhaltsgemäfs ausdrucksvolle Einteilung des Ganzen. Sie ist eine Parallage der hemiolischen Gliederung von 105 in 63. 42, indem $65 = 63 + 2$, $40 = 42 \div 2$ sind; welche hemiolische Gliederung also zu dieser Variation in thematischem Verhältnis steht.

Die 1300 Engen machen für je 1 Stasimon durchschnittlich 260. Es haben aber 1. = 320, 4. = 300, 5. = 190, zusammen = 810, d. i. (3×260), $780 + 30$; und 2. = 240, 3. = 250, zusammen = 490, d. i. (2×260), $520 \div 30$. So findet auch in diesen Summen der Engen eine Variation eines hemiolischen Themas statt, indem 780. 520 = 3. 2.

Die zu Grunde liegende Basis des Ganzen ist eine erregte; nicht eine isische, sondern eine 3-zeitige diplasische, mit der sich isische 2- und 4-zeitige in Monopodien und Polypodien (⏑ ⏑, – –, ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑: ⏑ ⏑, – – und – –, ⏑ ⏑; ⏑ –, ⏑ ⏑ sowie ⏑ ⏑, ⏑ –, und – ⏑, ⏑ ⏑ sowie ⏑ ⏑ – ⏑; ⏑ –, – – sowie – –, ⏑ –, und – ⏑, – – sowie – –, – ⏑) verbinden. Die Durchschnittsgröfse von je 1 Basis wird so = $3\frac{2}{21}$, indem 4 solche Durchschnittsgröfsen auf 1 Kolon von $12\frac{8}{21}$ (s. o.) kommen. Die 105 Kola enthalten 420 solche Durchschnittsgröfsen. Wirklich vorhanden sind jedoch Baseis von $3\frac{2}{21}$ nicht; sondern die 420 Baseis sind in teils 3-, teils 2- und 4-zeitige gegliedert. Die Durchschnittsgröfsen von $3\frac{2}{21}$ und $12\frac{8}{21}$ hat Euripides sicherlich nicht genau im einzelnen berechnet, sondern die 420 Baseis als das Ganze, was den 1300 Engen und 105 Kolen gleichkommt, genau gleich ist, hemiolisch in $3 \times 84 = 252$ und $2 \times 84 = 168$ thematisch gegliedert und diese Zahlen durch $+ 8$ und $\div 8$ zu 260 und 160 variiert. Diese Summen aber hat er auf die 25, 25. 15 und 20. 20. Kola, jedes Kolon zu 4 Baseis gerechnet, verteilt, so dafs das 1. Stasimon 100, das 4. auch 100, das 5. aber 60, und das 2. und 3. je 80 erhielten.

Die Zahlen der Baseis sind allerdings dem Auge nicht so deutlich wie die Stellungen der Stoichen am Anfang und Ende der Stasima, und sie sind daher für das Kunstwerk viel weniger wichtig. Der Zuschauer mufste sie im Gedächtnis merken, und sie blieben daher der Masse wohl unverständlich. Aber welcher gewöhnliche Zuhörer bemerkt heutzutage die symmetrischen, harmonischen Verhältnisse von grossen Symphonien u. dgl.? Der Kunstverständige, der sofort eingehendere Auffassung hat, studiert doch auch nachher oder vorher die Partituren. Dazu kommt, dafs der künstlerische Sinn der Griechen überhaupt, um sich voll objektiv zu genügen, auch was

dem Sinn verborgen blieb, vollkommen künstlerisch auszugestalten liebte, wie sich in ihrer Architektur zeigt. So ist es denn auch mit den Verhältnissen bei den Zahlen der Baseis.

Im 1. Stasimon sind in α ÷ 2 Baseis, also 40 ÷ 2 = 38, wogegen in β 40 + 4 = 44 sich finden; in der strophischen Epode aber ist die thematische Zahl von 4 × 5 = 20 zu 4. 4, 5. 5. 5 (antistrophisch 5. 5. 5, 4. 4) = 23 erhöht. Dagegen hat im 4. Stasimon α 40 ÷ 8 = 32; β 40 + 2 = 42; die Epode strophisch eine Verminderung von 20 zu 17, nämlich 3. 3. 3, 4. 4 (antistrophisch 4. 4, 3. 3. 3). Endlich hat das 5. Stasimon in VII (Ε Α) + 3, in XI (Δ Β) + 1 = + 4; im ganzen 60 + 4 (Γ Γ behält in seinen 3 Kolen je 12, $\overset{\div}{+}$ 0). Gehen wir nun aber davon aus, daſs je 1 Kolon thematisch 4 Baseis hat, thematisch also das 1. Stasimon 100 Baseis in 10 + 10 + 5 Kolen, ebenso das 4. Stasimon 100 in 10 + 10 + 5, endlich das 5. Stasimon 60 in 15, so sind diese 3 Stasima in den Baseis durch Parallagai so verknüpft: Zunächst sind das 1. und 4. in den beiden Teilen, die sie im Unterschied von allen andern Stasimen, dem 5. wie dem 2. und 3., allein haben, den Epoden, verknüpft, indem das 1. darin + 3, 20 + 3 = 23, das 4. aber ÷ 3, 20 ÷ 3 = 17 hat. Sodann sind das 1. 4. 5. Stasimon so verknüpft, daſs das ÷ in Alpha von 1. und 4., das + in Beta von 1. und 4. und von 5. steht; so: in Alpha hat das 1. in I. II je 3 Baseis, also je ÷ 1, in 4. nur in III. IV je 4 Baseis, in den übrigen 8 Kolen aber je 3, also in den 8 je ÷ 1, d. i. im ganzen in Alpha das 1. Stasimon ÷ 2, das 4. Stasimon ÷ 8, = 38 und 32 für 40 und 40. Nun haben α und β als Länge der Kola dort 12. 13, hier 11. 14, zusammen gleich viel. Demnach erhielten das 1. und 4. Stasimon zu den ÷ 2 und ÷ 8 = ÷ 10 die ausgleichenden + 10, wenn es bloſs gälte, diese beiden Stasima zu verbinden. Es ist aber mit ihnen noch das 5. zu verbinden. Dies geschieht so, daſs + 4 im 1., + 2 im 4., zusammen 6 in β und β, im 5. aber wieder + 4 stehen; d. i. 6 in den 2 respondierenden Stasimen = 3 × 2, die 4 in dem nicht respondierenden 5. Stasimon = 2 + 2, also im ganzen 3. 2, hemiolisch; indem von den ÷ 2 und ÷ 8 nicht bloſs die ÷ 2 vom 1. Stasimon auch im 1. Stasimon, sondern auſserdem noch, der Verbindung mit dem 4. Stasimon halber, 2 von den ÷ 8 des 4. Stasimons, endlich aber die übrigen 4 von den ÷ 8 durch + 4 im 5. Stasimon ausgeglichen werden. Kurz so:

	Im 1. Stasimon	im 4. Stasimon	im 5. Stasimon
in α	40 ÷ 2 = 38	40 ÷ 8 = 32	in VII ΕΑ 12 + 3 = 15
„ β	40 + 4 = 44	40 + 2 = 42	„ XI ΔΒ 12 + 1 = 13
			28
„ ἐπ.	20 + 3 = 23	20 ÷ 3 = 17	dazu ΓΓ, ΑΕ, ΒΔ mit je 12 = 36
	105	91	64
=	100 + 5	und 95 ÷ 4	60 + 4
=	100	und 100	60

zusammen = 252 + 8 [gegenüber 168 ÷ 8 (160) im 2. und 3. St.].

Dafs im 1. Stasimon β + 4, im 4. Stasimon β + 2 sind, nicht umgekehrt, obwohl das Kolon thematisch dort 13, hier 14 mifst, hat seinen Grund darin, dafs im umgekehrten Fall im 1. Stasimon die ÷ 2 von α durch ÷ 2 von β ausgeglichen wären, die ÷ 8 des 4. Stasimons aber durch + 4 in diesem und + 4 im 5. Stasimon, wodurch eine Trennung des 1. vom 4. und 5. entstanden wäre. Wogegen nun die + 4 in β des 1. Stasimons in Beziehung teils zu den ÷ 2 im 1. Stasimon, teils zu den ÷ 8 im 4. Stasimon stehn, zu denen also dann + 2 im 4. und + 4 im 5. in Beziehung treten, so dafs sich die Kette der + 4, + 2, + 4 ununterbrochen durch alle die 3 Stasima zieht.

Dazu tritt dann noch innerhalb des 1. Stasimons die Variation von ÷ 1 und + 1 in α und der ἐπ., wodurch auch α und ἐπ. verbunden werden. Durch ÷ 2 und + 2 sind innerhalb des 1. Stasimons, wie eben gesagt, α und β verknüpft, zu 38 und 42 variiert. Diese erste Variation aber zwischen den 3 Stasimen ergab, wie oben gesagt, im 1. Stasimon 38, 44 (wovon 42 innerhalb des 1. Stasimons), 23. Daraus sind ferner 39 und 22 in α und ἐπ. durch + 1 und ÷ 1 variiert.

Das 1. und 4. Stasimon sind im Sinn und Satz so in Alpha und Beta verknüpft, dafs die Ordnung der je 10 Kola dort 4. 6, 4. 6, 4. 6, 4. 6, hier 6. 4, 6. 4, 6. 4, 6. 4, also in hemiolischer Weise antithetisch ist. Dem schliefst sich die Ordnung der Choreuten so an: AA. BB, ΓΔΕ. ΓΔΕ in α, ebenso thematisch AA. BB, ΓΔΕ. ΓΔΕ, doch zu AA. BB, ΓΔΕ. ΔΕΓ variiert, in a und in β und b; hier aber ΕΕ. ΓΓ. ΔΔ, AB. AB in α und a, ΕΕ. ΔΔ. ΓΓ, BA. BA in β und b.

Teil I.

Euripides' Hippolytos.

1. Der Jägerchor. V. 58—72.

I	Ἕπεσθ' ᾄδοντες ἕπεσθε (V. 58)	‘I
II	τὰν Διὸς οὐρανίαν	‘I
III	Ἄρτεμιν, ᾇ μελόμεσθα.	‘I
IV	Πότνια πότνια σεμνοτάτα, Ζανὸς γένεθλον,	‘I
V	χαῖρε χαῖρέ μοι, ὦ κόρα	A³
VI	Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διός,	B²
VII	καλλίστα πολὺ παρθένων,	B²
VIII	ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν	A¹
IX	ναίεις εὐπατέρειαν αὐλάν,	A¹
X	Ζηνὸς πολύχρυσον οἶκον,	A³
XI	χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα	‘I
XII	καλλίστα τῶν κατ' Ὄλυμπον	‘I
XIII	παρθένων Ἄρτεμι (V. 72).	‘I

	Μέτρον παρηλλαγμένον.					*Μέτρον πρωτότυπον.*
I	⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑	12	δ′	δ′	12	⏑ – – –, ⏑ ⏑ – ⏑
II	– ⏑ ⏑ Λ̄ – ⏑ ⏑ –	10	γ′	δ′	13	– ⏑ ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ –
III	– ⏑ ⏑ Λ̄ – ⏑ ⏑ – ⏑	11	γ′	δ′	13	– ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ – ⏑
IV	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –	23	ϛ′	δ′	15	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
V	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	12	δ′	δ′	12	∸ ⏑ –̈ ⏑ ⏑, – ⏑ –
VI	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13	δ′	δ′	13	– ∸ –̈ ⏑ ⏑, – ⏑ –
VII	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13	δ′	δ′	13	– ∸ –̈ ⏑ ⏑, – ⏑ –
VIII	– ⏑ – Λ ⏑ – ⏑ –	11	δ′	δ′	12	– ⏑, – ⏑ ⏑ –̈, ⏑ –̈
IX	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	15	δ′	δ′	14	– ⏑, – ⏑ ⏑ –̈, ⏑ –̈, –
X	– – ⏑ – – ⏑ – –	14	δ′	δ′	14	⏑ ∸, ⏑ ∸ –̈ ⏑, –̈ –
XI	– ⏑ ⏑ – Λ – – –	12	δ′	δ′	12	– ⏑ ⏑ – ⏑, – – –
XII	– – – – ⏑ ⏑ – –	14	δ′	δ′	14	– – –, – ⏑ ⏑ – –
XIII	– ⏑ – – ⏑ ⏑ Λ̄	9	δ′	δ′	12	– ⏑ –, – ⏑ – –
		169	νβ′	νβ′	169	

I *ἐπίτριτος πρῶτος, παίων τρίτος.*
II *συζυγία δακτυλικὴ προκαταληκτικὴ εἰς δισσύλλαβον, *συζυγία δακτυλικὴ εἰς συλλαβήν*.*
III **συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς συλλαβήν*, συζ. δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον.*
IV *τετραποδία δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον.*
V *δοχμιακόν.*
VI „ *πολυσχηματιστον.*
VII „ „ .
VIII *ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου.*
IX „ „ „ „ , *μακρά.*
X „ „ „ *ἰάμβου* mit *τελευταία μακρά.*
XI **συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς δισσύλλαβον*, συζ. δακτ. καταλ. εἰς συλλαβήν.*
XII *συζ. δακτ. προκαταλ. εἰς συλλαβήν, *συζ. δακτ. καταλ. εἰς δισσύλλαβον*.*
XIII *κρητικός, ἐπίτριτος δεύτερος.*

Anmerkung. Die römischen Zahlzeichen deuten die *κῶλα* an, die arabischen die *χρόνοι* und die griechischen die *βάσεις*. 'I bedeutet *Ἱππόλυτος*, $A^1 B^2 A^3$ = erster, zweiter, dritter Stoichos vom *θέατρον* aus bezeichnet durch die vordersten Theraponten. Die Flöte giebt das Thema, der Gesang die Variation durch + und ÷, bezeichnet durch – ◡, ◡ ◡ und Λ, Λ̄. [Über den mit Sternchen eingeschlossenen Worten steht mit Bleistift geschrieben: *ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*; Zeichen und Benennungen sind hier wie sonst ohne jedwede Änderung genau nach dem Manuskript mitgeteilt.]

Abkürzungen, deren ich mich gewöhnlich bedienen werde:

Mit Alpha bezeichne ich *Στρ. α'* und *'Αντιστρ. α'* zusammen, mit Beta *Στρ. β'* und *'Αντιστρ. β'* zusammen; mit 1. 2. 3. 4. U.-P. die 1. 2. 3. 4. Unterperiode, mit 1. 2. H.-P. die 1. 2. Hauptperiode; mit di. diplasisches, mit h. hemiolisches, mit is. isisches Geschlecht; *πούς*, Syzygie mit *π*, Syz.; Beischritt, Vorschritt, Nachschritt mit B, V (v), N (n); Jambus, Trochäus mit J., T.; Pyrrhichius, Anapäst, Daktylus, Spondeus mit Py., A., D., S.; Päon mit P (worunter ich alle 5-zeitigen Füſse begreife, vgl. Bachius Sen. p. 25 M. Jan in Rh. M. N. F. 46, 1891, S. 565. Anon. Ambros. bei Studemund Anecd. Var. Gr. I p. 228).

Aphrodite spricht den Prolog vom *θεολογεῖον* (vgl. zum 5. Stasimon) herab, in dessen Mitte, auf 1, sie bis nahe zum Rand hervorgetreten ist. Sie ist die Gottheit, die in dem folgenden Drama ihre Herrschermacht offenbaren wird, was sie von dieser dominierenden Stelle aus verkündet.

Sie sieht den Hippolyt mit dem Chor der Theraponten von der Seite der Heimat hereinkommen. Ohne Flötenbegleitung, überhaupt ohne *κροῦσις*, singt der Chor Hymnen, was sie spöttisch *λέλακεν* nennt; worauf sie zurücktritt und sich ganz *ἔξω τῶνδε τόπων* entfernt (welcher Ausdruck nicht von dem Logeion beschränkt zu fassen ist, wie A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' 151 A. 1 meint). Auch in der Höhe hätten der *κῶμος* und Hippolyt sie wahrnehmen können.

Hippolyt schreitet um 1 Stoichoslänge = 13 Engen, vor dem *κατα ζυγά* hinter ihm her schreitenden übrigen Chor, der eine gleiche Länge, nämlich die von 1 Stoichos hat. Die Mittelstelle im 1. *ζυγόν*, die des Hippolyt, ist leer.

Das erste *ζυγόν*, also vor demselben nur $A^α$ und $A^γ$, betreten die Parodos auf 79, wenn Hippolyt gleichzeitig 66 erreicht, nachdem er vorher allein eingetreten ist.

Man hört den Chor erst entfernter, indem er, aus der Chorthür Z unter dem bedeckten Gang hin nach der Treppe Z^1 gezogen und dann auf dieser zu der ansteigenden Fläche auſserhalb der hölzernen Querwand über die Parodos hinaufgestiegen, dann weiter bis zu der Plattform auſsen vor den Eingang schreitet und dabei singt.

Was für Hymnen er singt, ist nicht gesagt. Hymnen sind Gedichte auf die Götter im allgemeinen. Jedenfalls sind es hier bekannte, denn wie sollte der Chor sonst sie so im Hereinmarsch singen können? Euripides hat hier auch keine speziell für diesen Fall gedichtet. Sie werden aber uralt sein; denn das Publikum wuſste ja, daſs das Stück im Heroenalter spielte. Da liegt es nun nahe, an homerische Hymnen zu denken, an solche, die wenigstens für uralt galten. Dem steht freilich im Wege, daſs

diese Hymnen, Hymnen katexochen, stehend gesungen wurden; vgl. Christ 'Geschichte der griech. Litt.' S. 124. Immerhin aber wäre es doch nicht ausgeschlossen, sich vorzustellen, dafs ein solcher Hymnus, Teile eines solchen Hymnus bei anderer Gelegenheit auch einmal schreitend vorgetragen wurden; wie man ja auch bei uns doch wohl einmal von einem freien Chor von Menschen einen Choral könnte im Schreiten singen hören.

Auf 8 *δ* der Heimatseite steht die Bildsäule der Kypris, auf 20 *δ* die der Artemis, hinter *α*. Beide sind wohl leicht transportable weifsgefärbte Holzbilder; vgl. Wieseler 'Theat. u. Denkm.' zu III 18, S. 32[a] unten.

Der Chor kommt *ἀγρόθεν*, vom heimischen *ἀγρός*, denn in die Fremde ist der Jagdzug nicht gemacht worden. „Wirklich erstreckte sich das wald- und wildreiche Artemisgestade, von dem wir den Hippolyt herkommend denken müssen, auf der Hafenseite“; Barthold.

Hippolyt schreitet mit nicht achtender Gebärde bei Kypris vorüber, während A^{α} und A^{γ} vom 1. *ζυγόν* auf 8 vor ihr stehen bleiben.

Von 79 bis 8 sind 71; von 66 bis 1 sind 65, und von da sind bis 7 jenseits 6; so dafs mit 71 das erste *ζυγόν* bis an die Grenze des 1 Stoichoslänge in der Breite messenden Raums vor der Mitte, Hippolyt bis auf die letzte Reihe desselben, 7. 1. 7, kommt.

So viel, 71, messen 3 Hexameter, von denen 1 trochäisch, 2 spondeisch enden (24, 23, 24 = 71).

Hippolyt stimmt den ersten auf 66 an, nachdem er von 79 bis 66, ohne zu singen, schweigend, geschritten ist; während die Theraponten draufsen V. 17 *ἡγεῖται* u. s. w. singen und mit der Schlufssilbe *σα* nach 79 hereintreten. Der vom *αὐλός* begleitete Gesang beginnt mit dem Wort *ἐξάρχουσα*.

Die Parodos ist zwischen 79 und 80 durch einen Vorhang begrenzt. Derselbe hängt an der Eisodosseite an einer an der Parodos befestigten Stange; an der Mauerseite von Y ist ein Vorsprung von 3 Spithamen, an dem eine gleiche Stange den Vorhang trägt. Er läfst sich zurückschieben, nach beiden Seiten, längs einer Querstange oben. Dies geschieht, beim Eintreten des 1. *ζυγόν* in einer Breite von 7 nach aufsen, nach der Eisodosseite. Das *ζυγόν* schreitet an der Eisodos entlang auf *ιϛ*, *ιγ*, *ι*, Hippolyt auf *ιγ*. Der Boden der Parodos ist überall 13 breit, indem schräg vorspringende Hölzer an der Holzwand, die von dem Vorderende der 3/4 Säule von H nach dem Pfeiler bei Z^1 parallel mit der Aufsenmauer der Parodos und den Treppenstufen von Z^1 läuft, den Boden tragen, wo und jenachdem er über sie vorspringt. Indem der Anfangsschritt des 2. Hexameters nach innen, der des 3. nach aufsen gemacht wird, bleiben alle schliefslich auf den Reihen *ι*, *ιγ*, *ιϛ*.

Die Lexis hat 169 Zeiten, nach A. Kirchhoff, wenn *γένεθλον*, wie sonst, ◡ _ ◡, *πολύχρυσον* ◡ _ _ ◡ (Hecub. 492; Soph. Elektr. 9) und die Ultima von *γένεθλον* vor *χαῖρε*, von *Διὸς* vor *καλλίστα*, von *οὐρανὸν* vor *ναίεις*, von *οἶκον* vor *χαῖρε*, von *Ὄλυμπον* vor *παρθένων* *positione* lang gemessen wird.

Die Vereinigung von *πότνια, πότνια, σεμνοτάτα, Ζανὸς γένεθλον* giebt der Anrede durch die Länge mehr Feierlichkeit, als wenn zwei kleinere Kola daraus gemacht werden. So erhalte ich 13 Kola.

169 ist das Quadrat von 13.

Vitruv V Praef., edd. Rose et Müller-Strübing, p. 104, sagt, dafs Pythagoras und seine Anhänger *cybicis rationibus praecepta in voluminibus* geschrieben hätten, *constitueruntque cybum CCXVI* (= 6 $\times$ 6 $\times$ 6) *versus eosque non plus tres in una conscriptione oportere esse putaverunt* ..... *hanc autem similitudinem ex eo sumpsisse videntur quod is numerus versuum uti cybus in quemcunque sensum insederit, immotam efficiat ibi memoriae stabilitatem.* Natürlich entsprachen den Zahlengruppen Abteilungen des Sinns. Schauspielkunst, Orchesis kommen hierbei nicht in Betracht. Dann aber fährt Vitruv fort: *Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum diviserunt spatia fabularum, ita partes cybica ratione facientes intercapedinibus levant actorum* (GH *auctorum*) *pronuntiationes.* Ob ein Kubus bei Pythagoras aus lauter Einzelgruppen von je 6 Versen bestand und diese wieder in Gruppen von je 36 geordnet waren, ist nicht gesagt. Es könnten auch mehr, auch weniger sein. Jedenfalls ist *cybus* ein *corpus sex lateribus aequali latitudine perquadratum;* wenn es nun heifst *in quemcunque sensum insederit,* so ist doch der sensus = latus = Quadrat = x^2. Ein gesamtes Buch ist nun aber nicht kubisch gegliedert, denn es heifst *non plus tres* (*cybos*) *in una correptione oportere esse putaverunt.*

Ähnliches findet sich nach Vitruv auch bei den griechischen Komikern, welche durch zwischengestellte chorische *cantica* die *spatia fabularum* teilten. Das wäre zu untersuchen. Von den Tragikern ist nichts gesagt. Warum nicht?

Auch die griechischen Komiker machten *partes cybica ratione.* Dafs die *partes* zusammen einen Kubus bildeten, ist nicht gesagt. Nach Analogie des über die Pythagoräer Gesagten ist anzunehmen, dafs nur die Teile je in sich kubisch waren; wieviel Teile aber, ob nur 3 höchstens, und ob 6 $\times$ 6 $\times$ 6 oder vielleicht auch mit einer andern Grundzahl gebildete, darüber ist nichts gesagt. Als Zweck ist bei den Komikern nicht eine Unterstützung des Gedächtnisses angegeben. Es ist vielmehr gesagt, dafs so, bei der Herstellung von solchen Teilen durch die chorischen Unterbrechungen, eine Erleichterung der *pronuntiationes actorum* eintrete. Dieselbe würde jedoch freilich auch eintreten, wenn die getrennten *partes* nicht kubisch je in sich gegliedert wären. Aber warum schweigt Vitruv eben über die Tragiker, wo doch auch die Episodien durch die *μέλη* getrennt sind, also auch die *pronuntiationes actorum* erleichtert werden?

Vitruv nun will dem Beispiel der *maiores,* von denen dieses *naturali modo* observiert ist, folgen, doch nur insofern, als er *brevibus voluminibus* schreiben zu wollen erklärt, weil sein Stoff dunkel, schwer sei. Und ferner will er in *singulis voluminibus* Zusammengehöriges vortragen, *uti non sint quaerentibus seperatim colligenda,* dafs die nach einem Gegenstande Suchenden ihn nicht erst an verschiedenen Stellen sammeln müssen (Reber). So weit

also ahmt er die Pythagoräer nach; dafs er es auch in Zahlenverhältnissen thue, sagt er aber nicht.

Man könnte also fragen, wie es denn damit bei den Tragikern stehe? Eine Untersuchung darüber stelle ich nicht an. Ich beschäftige mich nicht mit den Episodien, sondern mit der Metrik und Orchesis des melischen Teils der Tragödie, speziell des Hippolyt, in ihrem Verhältnis zu einander, indem die Erörterung des Orchestischen dabei der eigentliche Zweck ist.

Der Jägerchor also (siehe oben) enthält 169 = 13 × 13, was nicht ein Kubus, sondern ein Quadrat ist. Den 13 metrischen Kola entsprechen 13 orchestische Kola, Wege; vielleicht ist der Name Kolon aus der Orchestik in die Metrik übergegangen. Durchschnittlich ist folglich jedes 13 Engen, d. i. 1 Stoichoslänge grofs.

Diese durchschnittlichen Gröfsen liegen in der Form ideeller Kola den wirklichen zu Grunde, welche aus jenen durch *παραλλαγαί*, sich ausgleichendes + und ÷, gebildet sind. Das wirkliche Kunstwerk ist also nur als Variation vorhanden, indem das Thema, das rhythmische Thema, nicht, wie bei unseren Kompositionen, wirklich vorangestellt wird, sondern nur ideell vorhanden ist und aus der Variation gefunden werden mufs. Dies gilt jedoch nur von dem Ganzen, indem im einzelnen auch Kola ohne *παραλλαγαί* sich finden können, z. B. in unserm Jägerchor VI und VII. Auch finden schon im ideellen Thema mitunter Variationen der abstrakten *μεγέθη* durch ideelle *παραλλαγαί* statt, um bestimmte Gruppierungen herzustellen, so zwischen I. XIII zu IV, V zu X, VIII zu IX.

Schol. ad Hipp. 58, Dindorf 1863, p. 83, 84 heifst es zu ἕπεσθ' ᾄδοντες: *τοῦτο ἔνιοι μὲν τὸν Ἱππόλυτόν φασιν ᾄδειν. ἄμεινον δὲ τοὺς ἑπομένους τῷ Ἱππολύτῳ ἀπὸ τῶν κυνηγεσίων ταῦτα λέγειν . . . Ἄλλως. ὁ Ἱππόλυτος ὑμνεῖν παρακελεύεται, ἢ ἀλλήλους προτρέπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἤγουν οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἱππολύτῳ κυνηγέται.* Der Auffordernde kann nur Hippolyt sein. Denn, ob man ἕπεσθ' durch 'folgt' oder durch 'kommt mit' übersetzt, so ist es weniger naheliegend, dafs jeder von vielen die Aufforderung, Artemis durch Gesang zu feiern, in gleicher Weise an die übrigen richtet, als dafs der Vorzüglichste unter allen dies thut. In den Handschriften hat auch Hippolyt I. II. III. Barthold, Krit. Anhang, zu 58.

Darauf deutet auch das vorhergehende *ὀπισθόπους*, 54. Zwar hat Passow: „*ὀπισθόπους* hinterher gehend, folgend, dah. der Diener". Allein aus den Stellen, die er anführt, ergiebt sich die Verallgemeinerung = Diener nicht; und Stephanus sagt nur *pone gradiens, sequens.* Bei Euripides Hippol. 1179. 1180 hebt *ἅμα* = *simul* nicht die Vorstellung auf, dafs die mit Hippolyt zugleich Schreitenden, wie es natürlich ist, hinter ihm herschreiten; ebensowenig hier in 54. In 1180 spricht auch noch der attributive Zusatz *φίλων* dagegen, dafs *ὀπισθόπους* als dienend zu fassen sei. In Aesch. Choeph. 709, Wecklein, steht es in dem Zusammenhang, dafs Orestes, der Herr, voraufgeht und anklopft (649; denn dafs ein anderer als er den *κτύπον* mache, davon fehlt jede Andeutung. Er klopft eben selbst und ruft: *παῖ, παῖ*, so höre doch; und als der *οἰκέτης* antwortet: ich

höre schon, wer ist denn ὁ ξένος, der den Lärm macht, antwortet Orést mit ἥκω καὶ φέρω). Dann beginnt freilich Klytämnestra mit ξένοι, allein Orest antwortet ihr mit ξένος, ἐγὼ μέν und führt das Gespräch, und Klytämnestra sagt darauf κυρήσεις zu ihm; er steht ihr also am nächsten. Ihn befiehlt sie dann auch zunächst in die ἀνδρῶνας zu führen, und fügt erst hinzu: ὀπισθόπους δὲ τούσδε καὶ ξυνεμπόρους. Dieser letzte Zusatz will nun nichts anderes sein als eine freundliche Bezeichnung, daſs sie nicht bloſs sein Gefolge, sondern auch überhaupt seine Reisegefährten seien; wie denn auch in ξυν durchaus nicht speziell der Begriff des Neben, sondern allgemein der der Verbindung, Gemeinschaft liegt.

Somit ist I an Hippolyt zu geben. Davon hängt aber inhaltlich der ganze fernere Satz ab, so daſs Hippolyt I. II. III singt und schreitet.

Wozu er auffordert, ihm singend zu folgen, das muſs er nun im Folgenden auch selbst thun. Jedenfalls also fällt auch noch IV dem Hippolyt zu. Die Symmetrie der Zahlen wird zeigen, daſs es ihm allein zufällt.

Passend fallen dann sofort die Angeredeten ein, seinem Anruf an die Göttin sich mit Anruf anschlieſsend. Auch sie müssen, wie er, nicht bloſs singen oder schreiten, sondern singend schreiten.

Von IV an, IV—XIII, giebt E alles den Theraponten, alle andern Codd. alles dem XO., nur B *C* geben XI. XII. XIII dem Hippolyt. Kirchhoff 1855, 1869.

Die Bezeichnung XO, in Gegensatz zu dem Vorhergehenden tretend, bedeutet jedenfalls, daſs nicht mehr Hippolyt allein singt. Ob er mitsingt oder ob die übrigen Mitglieder des Chors allein singen, ist daraus nicht zu ersehen. Das in Gegensatz tretende Ganze wird aber dabei als Chor aufgefaſst; dadurch wird angedeutet, daſs es aus 15 oder, wenn nur in seinem aus den Folgenden bestehenden Teil gefaſst, aus 14 Personen besteht; denn der Euripideische Chor hat 15 Personen. Der θεράποντες sind also 14.

Es haben nun VI und VII je 13; und V. X, VIII. IX ergänzen sich mit 12. 14, 11. 15 zu je 26 = 2 × 13. Dies giebt die Ordnung: V, VI. VII, VIII. IX, X; 12, 13. 13, 11. 15, 14; zusammen 78 = 6 × 13.

Mit I. II. III. IV aber = 12. 10. 11. 23 ergänzen sich XI. XII. XIII = 12. 14. 9, zusammen 56 und 35, zu 91 = 7 × 13.

Die letzten 3 Kola, XI. XII. XIII, gehören mithin mit den ersten 4, I. II. III. IV, zusammen, und da Hippolyt diese schreitet, so gebe ich ihm auch jene, so daſs er 7 Stoichoslängen schreitet.

Den Chor nun also zu 15 angenommen, erhalten wir 3 Stoichen. Auf diese verteilen sich naturgemäſs die 13. 13, 11. 15 zwischen den 12. 14.

Zu der Anrede Hippolyts an Artemis wird doch noch ein Gruſs erwartet. Diesen spricht er in XI mit dem 1-maligen χαῖρε aus, während die Theraponten in V 2-mal χαῖρε, χαῖρε grüſsen. Thut das nicht jeder Therapontenstoichos, so thut es doch für alle der betreffende, der V vorträgt, indem von dem eine Einheit bildenden Satz V—X jeder Stoichos das Betreffende namens aller Theraponten vorträgt.

Vielleicht stand in einem frühern Exemplar XO. vor IV und war dies so gedacht, daſs die Aufforderung I. II. III von Hippolyt gesungen werde, alles übrige, die Ausführung des Geforderten, von der Gesamtheit, doch nicht so gemeint, als werde jedes darin von allen gesungen; alle *ἕπονται*, Hippolyt mit den andern, die andern mit Hippolyt, doch so, daſs das Mitschreiten der andern ein Folgen, sein Mitschreiten ein Voranschreiten ist. Daſs nun er allein IV habe, ward ungenauerweise nicht angegeben, indem er eben vorher angegeben war und in IV nach I. II. III fortfährt. Das bloſse allgemeine XO. trat an die Stelle von der allgemeinen Angabe und einer Spezialangabe für IV, welche letztere ein bloſs wiederholtes ʿΙΠΠ. hätte sein müssen. Der Gegensatz von Aufforderung und Ausführung in I—III, IV—XIII war vor allem zu bezeichnen. Und wenn nun sofort vor V das ΘΕΡ. stand, so folgte daraus, daſs nicht ΘΕΡ., also daſs ʿΙΠΠ. IV habe. Vor XI war dann ʿΙΠΠ. wiederholt. ΘΕΡ. bezog sich auf V—X, ʿΙΠΠ. auf XI—XIII. Davon behielten dann die späteren Abschreiber nur dieses oder jenes bei.

Die Zahl des *βάσεις* beträgt zusammen *νβ'*, *δ'* in jedem Kolon durchschnittlich, verändert durch *παραλλαγαί* in II. III. IV zu *γ' γ' ς'*, wodurch die Zugehörigkeit von II. III und von IV zu einem und demselben Tänzer eine fernere Bestätigung erhält.

Ein Einzug *καθ' ἕνα* steht auſser Frage, da ein *κῶμος* doch nicht so zu denken ist.

Ἀνὰ πέντε aber kann der Chor auch nicht einziehen. Dann würden 5 Reihen neben einander gehen, in der von jeder 3 Personen hinter einander gingen, oder, anders ausgedrückt, 3 hinter einander, in jeder 5 neben einander. Wohl aber *κατὰ τρεῖς*. Dann ziehen umgekehrt 3 Reihen neben einander, in jeder 5 hinter einander, oder, anders ausgedrückt, 5 hinter einander, in jeder 3 neben einander.

Es lassen sich nämlich die 3 Kolenpaare V. X, VI. VII, VIII. IX symmetrisch nur an 3 und nicht an 5 Reihen verteilen. Die 3 Reihen aber müssen neben, nicht hinter einander gehn. Denn da diejenige, die V erhält, dann bis X stehen bleibt, so müſsten, wenn die 3 Reihen hinter einander gingen, die andern beiden dann durch die erste hindurch ziehen, weil VII auf VI, und IX auf VIII unmittelbar folgt. Das aber wäre doch wenig angemessen. Anders ist es, wenn die 3 Reihen neben einander gehen. Dabei geniert nachher in unserm Tanz keine die andere, und es läſst sich das auch sonst sehr zweckmäſsig einrichten. Dann kann nämlich der erste Stoichos, der beginnt, der neben der Skene sein, darauf können der mittlere, dann der an der Seite des Theatrons je sein Doppelpaar von Wegen unverdeckt ziehen, endlich kann wieder der erste, der neben der Skene, seinen zweiten Weg ziehen, indem er auf jedem seiner 2 Wege teilweise verdeckt, teilweise unverdeckt ist. Eine so unverdeckte Weise, wobei die Stoichen einander möglichst wenig dem Publikum verdecken, ist in andrer Weise nicht erreichbar.

Hippolyt fungiert als Koryphäus. Als solcher bekommt er auch bei

dieser Anordnung, wo er voraufgeht, τὴν ἐντιμοτάτην χώραν in der Mitte, nämlich hier den des 1. ζυγόν. Der Einzug auf dem Logeion findet hier, wie in der bei Photius v. τρίτος ἀριστεροῦ beschriebenen Weise auf der Thymele, κατὰ ζυγά statt. Doch mit dem Unterschied, daſs der Koryphäus bei Photius im Oblongum sich befindet, auf der Theatronseite, hier aber Hippolyt, der als solcher fungiert, voraufzieht. Dort eignet im linken Stoichos, hier im vordersten Zygon dem Führer die mittlere στάσις. Hier aber ist sie beim Einzug leer, von ihm nicht eingenommen. Wie weit geht er voran? Das Oblongum ist gewissermaſsen geöffnet, wird es geschlossen werden, Hippolyt zuletzt an die leere Stelle treten?

Nach Obigem schreitet der innere Stoichos, der an der Scenenseite, V und X, 12 und 14, der mittlere VI und VII, 13 und 13, der äuſsere, der an der Theatronseite, VIII und IX, 11 und 15. Schritte jeder sein erstes Kolon vorwärts, sein zweites zurück, so würde zuletzt der mittlere wieder auf seiner Stelle stehen, der innere um 2 dahinter, der äuſsere um 4 dahinter, und zwar in jedem jedes Zygon. Schreitet aber jeder seine beiden Kola vor, so stehen zuletzt alle Zyga wie zu Anfang neben einander. Jenes ist unsymmetrisch, dieses symmetrisch für die Schluſsstellung. Somit schreitet jeder Stoichos seine beiden Kola vor. Ein Oblongum, wie zu Anfang, werden sie dabei bilden, wenn die Seitenschritte so geführt werden können und geführt werden. Dies ist der Fall.

Hippolyt dagegen hat 7 Wege. Wenn nun das Oblongum 2 Wege vorwärts kommt, so lassen sich jene 7 Wege in 2 vor, 2 zurück, 2 vor, 1 zurück gliedern, so daſs er zuletzt ebenso weit von der ursprünglichen Reihe des 1. Zygon vorwärts steht, wie seine Parastaten darin, nämlich 26, wenn jeder seiner Wege thematisch 13 miſst. Und den leeren Mittelplatz darin wird er einnehmen, wenn ihn seine Seitenschritte so führen. Dies ist das zu erstrebende und auch erreichbare Ziel.

Die Dekoration ist zu der Orchesis symmetrisch eingerichtet, wenn die πύλαι 13 breit sind, 7. 1. 7, der Palast 39, 20. 1. 20, und Kypris bei den πύλαις (101 πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν), Artemis gegenüber, auf 20 steht. Dies wird sich nachher im einzelnen bei diesem Jägertanz zeigen und sich bei aller ferneren Orchesis bewähren, namentlich auch in der 13 breiten Aufstellung des Sängerstoichos in der Thymele, der Mittelthür gegenüber. Kypris steht auf der Heimatseite, Artemis auf der Fremdenseite.

Hippolyt kommt, in der Linken den Jagdspieſs (Sittl 'Die Gebärden der Griechen und Römer', 1890, S. 188 A. 7), in der Rechten den Kranz 73. 74: σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἐξ ἀκηράτου | λειμῶνος, ὦ δέσποινα, κοσμήσας φέρω. Ohne Gruſs, mit abgewendetem Haupt, geht er bei der Bildsäule der Kypris auf 8 vorüber. Der Inhalt des von ihm dabei gesungenen Hexameters ἀθανάτων βουλῇ τε καὶ ἔργμασιν ἔξοχ' ἀρίστους (die παῖδας der Λητώ) ist kränkend für Kypris. Die θεράποντες singen dasselbe, machen aber mit einer gewissen Scheu damit Halt auf 8.

Seitwärts nehmen die 3 Stoichen ihre στάσεις so weit von der Dekoration, daſs sie nachher bei der Bekränzung der Artemis in eine dazu

passende Aufstellung sich formieren können (s. u.). Sie schreiten daher den ersten Hexameter auf ι, ιγ, ιϛ, den zweiten auf η, ια, ιδ, den dritten wieder auf ι, ιγ, ιϛ, Hippolyt bez. auf ιγ, ια, ιγ.

So stehen sie also beim Beginn des Chors, jenseits Hippolyt auf 7 ιγ, diesseits die Theraponten des 1. Zygons auf 8 ι, (ιγ), ιϛ u. s. w., die Zyga in jambischen Abständen bis 20 ι, ιγ, ιϛ. Ich benenne die 5 Zyga Α Β Γ Δ Ε hinter einander und darin die 3 Choreuten von der Theatronseite her A^{α} A^{β} A^{γ} u. s. w., so daſs Hippolyt = A^{β} ist.

Am Ende des τρίτος, sc. πούς, τροχαῖος, vom letzten Hexameter standen sie diesseits der 7. 1. 7, Hippolyt auf 8, A^{α} A^{γ} auf 21, unmittelbar vor der Thür und dem Palast, und schritten dann, mit dem übrigen Teil des Hexameters, 13, καὶ ἔργμασι ἔξοχ' ἀρίστους, Hippolyt bis 7 hinüber, A^{α} A^{γ} bis 8, so daſs E^{α} E^{β} E^{γ} auf 20 standen, d. h. Hippolyt jenseits am Ende der Thür, E^{α} E^{β} E^{γ} diesseits am Ende des Palastes.

Von da beginnt nun der Chortanz.

I. Ἕπεσθ' ᾄδοντες ἕπεσθε. Anaphorisch mit dem drängenden ἕπεσθ' ἕπεσθε treibt Hippolyt die zögernden Theraponten an, weiter, zur Bekränzung der Artemis, zu schreiten; zu dem etwaigen Winken mit der Hand — er hat übrigens in der Linken den Jagdspieſs, in der Rechten den Kranz — vgl. Sittl 'Gebärden der Griechen u. Römer' S. 215/6 und Anmerkungen; Ovid. Amor. III 1, 13. Ihr Zögern zeigt sich dann auch sofort wieder in dem 1-maligen καλλίστα, seinem doppelten καλλίστα, καλλίστα nachher gegenüber, nachdem sie, etwas erschreckt, zuerst χαῖρε, χαῖρε, in augenblicklichem Gehorsam, laut gesungen haben. Es sind jugendliche Personen, seine ὀπαδοί, 108 (von der Wurzel ἑπ, Curtius 'Griech. Etym.'), andere als die ἡμεῖς, unter denen sich der οἰκέτης 114 gegenüber den νέοι begreift. Die Älteren sind wohl zu seinem Empfang herausgetreten. Er beginnt I mit keinem Seitenschritt, weil der Hexameter vorher nicht ein Teil dieses Chortanzes ist. Da er sich aber der Artemis nähern will, so sind πόδες mit Seitenschritten anzunehmen. So besteht denn I aus päonischen πόδες, einem 1. Epitrit und 3. Päon. Hippolyt kommt nach η, um 2 Engen seitwärts über das ζυγόν und ganze Oblongum hinaus, wie dieses vorher von ι, ιγ, ιϛ bis η, ια, ιδ seitwärts kam.

II. III τὰν Διὸς οὐρανίαν | Ἄρτεμιν ᾇ μελόμεσθα. Vgl. unten zu X. XI das Allgemeine, was sich mit der hier vorweggenommenen Ausführung des Einzelnen zum Beweis ergänzt. Mit τάν schreitet H., nach 19 gelangt, bei der Bildsäule der Artemis auf 20 vorbei, indem er mit der Rechten, den Kranz in ihr haltend, dahin zeigt. Dabei schreitet er einen feierlichen Daktylus, nach welchem er in einer 3-zeitigen Pause, die von Flötenspiel ausgefüllt ist, verehrend noch stehen bleibt. Es folgt ein ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, einer der ἕτεροι μικτοί Arist. Quint. M. p. 39. 40, dort als δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου bezeichnet, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως. Vgl. von mir: 'Die orchestische Eurhythmie der Griechen', 1873, II 1, S. 13. 15. Er hat in der Mitte einen Seitenschritt, womit der Jambus vom Trochäus absetzt. H. zeigt nach der Periakte, wo

Artemis als Sichel, als Mondgöttin zur Zeit des schon sinkenden Tages dargestellt ist. So ist τὸ πᾶν auf dieser Periakte dargestellt und als Zeit, in der das Stück spielt, die des sinkenden Tages bezeichnet, zu der Hippolyt von der Jagd heimkehrt. Vielleicht stand aufserdem der Vollmond am Tage der 1. Aufführung am Himmel; was sich möglicherweise durch astronomische und historische Kombination ausmachen liefse. Vgl. A. Mommsen 'Heortologie' S. 389. 390. 391. 396. Mindestens bis 393 v. Chr. beschränkten sich nach Inschriften die Tragödienaufführungen in Athen auf die grofsen Dionysien; Köhler in Mitteil. des Archäol. Inst. III 137. Vgl. auch Rohde in Rhein. Mus. N. F. 1883 S. 260, Scenica. Mit dem μικτός wendet sich H. nach dem Freien, nach der Theaterseite, und zeigt mit δεῖξις bei οὐρανίαν nach dem Himmel. Hinter dem thematischen abstrakten Mafs von 2 ⨯ 13 bleibt er in I um 1, in II um 3, zusammen in I. II um 4 zurück.

Absichtlich betont er das οὐρανίαν. Artemis ist die echte Urania, nicht Aphrodite, die vielmehr πάνδημος im üblen Sinn ist. Wilamowitz 'Hippolyt' 41. 42. Preller[4] 354 ff. 383.

Diese 4 schreitet er dann in III bei Ἄρτεμιν bis 33, wieder nach der Periakte zu und dahin blickend. Dann kehrt er, nach vollendeten 2 ⨯ 13 Engen des 1. seiner Wegepaare, um. Er thut den anfangenden Seitenschritt des Jambus, dessen Länge hindurch er pausiert, nach der Periakte zu, sowie dann den des Daktylus nach der Bildsäule zu, wenn er in der Pause der Jambuslänge umgekehrt ist. So kommt er mit III bis 26, wo er 6 Engen vor 20 zurückbleibt.

Zur Bedeutung des daktylischen πούς, der in II. III mit dem μικτὸς δάκτυλος verbunden war, wie sogleich in IV ein isischer πούς im einzelnen mit einem diplasischen im einzelnen, beide Arten je zu einer isischen Syzygie zusammengesetzt, vgl. Quintil. Inst. IX 135—6: *Argumenta acria et citata pedibus quoque ad hanc naturam accommodatis utentur, non tamen ita ut trochaeis, qui celeres quidem, sed sine viribus sunt; verum iis, qui sint brevibus longisque mixti, non tamen plures longas quam breves habeant.* (136:) *Illa sublimia spatiosas clarasque voces habent; amant amplitudinem dactyli quoque ac paeonis, etiamsi maiore ex parte syllabis brevibus, temporibus tamen satis pleni.* [Kleine Lücke.]

Die 6 Kola der Theraponten sind in 3 des Hauptsatzes, der Anrede, und 3 des Nebensatzes gegliedert. Jene 3 sind Dochmiaker, diese 3 aus je 2 μικτοὶ ῥυθμοί, Arist. Quint. M. p. 39. 40, zusammengesetzt. Von den 3 und 3 gehören 2 und 2 in unmittelbarer Folge als Wegepaare zusammen, VI. VII und VIII. IX, während das erste und letzte, V und X, getrennt sind. So ist die Ordnung a, b b, c c, a; oder a a^1 a^1, b^1 b^1 b. V beginnt sinkend – ᴗ, VI. VII steigend – ⏗. VIII. IX sind je ein ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου, X ist ein ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου.

V. χαῖρε χαῖρέ μοι ὦ κόρα. Der innere Stoichos beginnt (s. o.). Er kann sich auch mit dem Grufs am meisten der Artemis nähern. Alle Seitenschritte gehen nach ihr hin. Die Lexis ist wie das Metrum gegliedert:

χαῖρε ‿ ‿, *χαῖρέ μοι* ‿ ‿ ‿, *ὦ κόρα* ‿ ‿ ‿. Beim Anfang stand A^{γ} zögernd vor Kypris auf 8, jetzt bleibt E^{γ} da stehen.

VI. VII. *Λατοῦς Ἄρτεμι καὶ Διὸς* | *καλλίστα πολὺ παρθένων.* Die Lexis ist auch hier wie das Metrum gegliedert: *Λατοῦς* ‿ ‿, *Ἄρτεμι* ‿ ‿ ‿, *καὶ Διὸς* ‿ ‿ ‿; *καλλίστα πολὺ* ‿ ‿ ‿ ‿ ‿, *παρθένων* ‿ ‿ ‿. *Ἄρτεμι* wird nach der Bildsäule zu, *καὶ Διός* nach dem Freien zu, *καλλίστα* wieder nach der schönen Bildsäule zu geschritten. Δ^{β} steht auf 11 vor *Ἱππ.*, A^{α} auf 8 vor E^{γ} und Kypris.

VIII. IX. *ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν* | *ναίεις εὐπατέρειαν αὐλάν* . . . [Kleine Lücke.]

Analog ist auch das 2. dieser beiden Kola verlängert, das 1. verkürzt. $St.^{\alpha}$ steht nun neben $St.^{\beta}$.

X. *Ζηνὸς πολύχρυσον οἶκον.* Die Jamben malen das Ansteigen in die Himmelshöhe, die Trochäen das Sich weithin dehnen. In VIII. IX standen die Jamben am Ende, doch in beiden beide mit gedehnten Längen, und in IX noch mit einer folgenden langen Senkung, *λάν.*

Die Theraponten bilden ihr früheres Oblongum, mit geöffnetem Mittelplatz von A^{β}, auf 20—8.

Hippolyt schaute ihrem Tanz auf γ 11 zu. Auf einem höheren Jagdkothurn, als sie, ist er, auch hinter ihnen, dem Publikum in besonderem Grade sichtbar. In der Verehrung der Artemis nun zurückstehend, schreitet jetzt auch er weiter vor.

XI. XII. XIII. *χαῖρέ μοι, ὦ καλλίστα* | *καλλίστα τῶν κατ' Ὄλυμπον* | *παρθένων, Ἄρτεμι.* Diese 3 letzten Kola sind antithetisch zu den 3 ersten gebaut. Dies zeigt sich zunächst in XIII und I. XIII besteht aus Kretikus ‿ ‿ ‿ und 2. Epitrit ‿ ‿ ‿ für ‿ ‿ ‿ ‿; I aus 1. Epitrit und 3. Päon: also thematisch ‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ ‿ zu ‿ ‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ ‿. Auch wird im besondern sonst das Wort *παρθένων* in XIII in umgekehrter Richtung, wie dasselbe Wort in VII, geschritten; vielleicht hatte dabei auch die Melodie eine deutliche Antithesis. Das Thema von IV ist ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ ‿ ‿. Dem ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ entspricht der Schlufs von III ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ und XII ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ für ‿ ‿ ‿ ‿ ‿. In IV ist ein gröfserer Zusatz hinten, der auf Ausgleichung mehrerer kleiner Minus in anderen Kolen hinweist. Zunächst so auf XIII und das korrelate I. Hier sind päonische, besonders epitritisch-päonische Zeiten weggefallen; in I am Ende 1, indem ‿ ‿ ‿ ‿ nicht mit *τελευταία μακρά* gebildet ist, nicht ‿ ‿ ‿ ‿, und in XIII am Ende 4, indem ‿ ‿ ‿ für 2. Epitrit mit Nachschritt steht, ‿ ‿ ‿ ‿, ‿. Diese Ergänzung, Ausgleichung in IV wird deutlicher, wenn der Schlufs ‿ ‿ ‿ ‿ auch als Epitrit, als 2. Epitrit, ‿ ‿ ‿ ‿, mit Seitenschritt in der Mitte behandelt wird.

So haben wir dann schräge im Innern von I. IV. XIII und in VI. VII. VIII, VIII. IX. X. Sollten in II. III und XI. XII solche fehlen? Zum aufgeregten Charakter dieses kleinen Chors passen sie, der nicht blofs eine Feier der Artemis ist, sondern diese Feier mit einem polemischen Charakter verbindet. Auch scheint der Gegensatz *οὐρανίαν Ἄρτεμιν* zu den Längen von *καλλίστα καλλίστα* auf eine metrisch-orchestische Antithese zu deuten.

Von den 6 Kolen der Theraponten nun enthalten die Dochmiaker V. VI. VII je 1 hemiolischen Fuſs, das eine Element von I. XIII, und in IV ist am Ende ein Epitrit, das andere Element von I. XIII. Sollte vielleicht in IV das andere schräge Element der 6 Therapontenkola, ein schräger πούς μικτός, wie VIII. IX. X einen solchen enthalten, sich auch finden, und dieses schräge Element (6 und 4 hinten in IV) eins von 2 Elementen der Kola II. III und X. XI sein? Dazu stimmt alles im einzelnen, wie es oben ausgeführt ist. Jenes Einzelne und die hier eben entwickelte Symmetrie der Kola zu anderen Kolen zusammen bilden den Beweis dafür. Giebt sich nun καλλίστα, καλλίστα in XI. XII als daktylisch, katalektisch und prokatalektisch εἰς συλλαβήν, so fasse ich vorher und nachher χαῖρέ μοι ὦ und τῶν κατ' Ὄλυμπον als je einen δάκτυλος κατὰ βακχεῖον, τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὅς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως Arist. Quint. 39. 40 M. (26, 23. 24 Jahn). Antithetisch steht dann der δάκτυλος κατὰ βακχεῖον, τὸν ἀπὸ τροχαίου in II. III in der Mitte, οὐρανίαν und prokatalektisch Ἄρτεμιν, während dann vorher und nachher das daktylische Element steht, τὰν Διός probrachykatalektisch mit Ausfall eines Daktylus aus der Syzygie in Lexis und Orchesis, durch Flötenspiel in der Pause jeder beiden ῥυθμιζόμενα verdeutlicht, und ᾇ μελόμεσθα als Syzygie, katalektisch εἰς δισσύλλαβον.

Das χαῖρε schreitet H. grüſsend nach Artemis hin, den Seitenschritt auch nach der Bildsäule hin, dann den Jambus μοι ὦ weiter, doch mit ehrfurchtsvollem Seitenschritt von ihr sich dabei etwas zurückhaltend. Das erste καλλίστα schreitet er dann nach ihr, vor ihr vorüber, das zweite, mit δεῖξις zum Olymp, weiter und nach dem Freien zu; bei Ὄλυμ macht er die Wendung auf 33 und thut den weiten Nachschritt auch nach dem Freien hin, πον. Daſs das durchschnittliche abstrakte μέγεθος 13 beträgt, wird angedeutet, indem nach der 1. Kürze von πον der linke Fuſs nachgesetzt wird. H. zeigt dabei nach allen Seiten zum Olymp; unter παρθένων ist Aphrodite in kränkender Weise eingeschlossen, indem das Wort hier überhaupt junge Weiber bedeutet. Auch das folgende, XIII, wird nach dem Freien hin dargestellt. Zuletzt wendet sich Hippolyt, in seine χώρα auf 20 im 1. ζυγόν eintretend, mit dem Seitenschritt bei μι der Bildsäule auf 20 zu.

Das Oblongum steht nun geschlossen da, vor Artenis angelangt. Alle 15, Hippolyt und die 14 Theraponten, setzen ihre Jagdspieſse auf einmal nieder, mit deutlichem Schall abschlieſsend.

Von den + 10 in IV, 23 = 13 + 10, dienen 6 zur Ausgleichung der ÷ 6 vorher in der Gruppe I. II. III, bis Ζανὸς γέ, die übrigen 4, νεθλον, zur Ausgleichung der ÷ 4 in der letzten Gruppe XI. XII. XIII, nämlich in XIII 9 = 13 ÷ 4, während XI. XII mit 12. 14 sich ausgleichen. Die + 4 in IV machen mit XI. XII bis Ὄ, eingeschlossen, die Wegestrecke von 8—33 aus, worauf dann die übrigen 4 von XII, λυμπον, nebst XIII, diejenige von 33—20 ausmachen.

An βάσεις haben II. III je ÷ α′, IV + β′ durch dieselben παραλλαγαί erhalten, die in den Zeiten, Engen stattfanden; wie oben entwickelt ist.

Die Prokatalexen und Katalexen werden von den Zuschauern leicht daran erkannt, daſs beim Schluſsschritt des bezüglichen Kommas dann nachher sogleich rasch der andere Fuſs nachgezogen und neben den gesetzt wird, der soeben den letzten Schritt that, um dann den folgenden Fuſs mit dem bezüglich erforderlichen Schritt neu anzufangen.

Die Verschiedenheit der Formen *Ζανός* und *Ζηνός* in IV und X hängt wohl damit zusammen, daſs Hippolyt, der überhaupt viel volle Vokale in IV hat, das feierlichere *α* tiefer, die Theraponten das minder feierliche *η* höher singen sollten.

Daſs Hippolyt beginnt und schlieſst, die Theraponten in der Mitte agieren, giebt eine angenehme Abwechslung. Hippolyt hat 3 Kola der preisenden Aufforderung, 1 Kolon der preisenden Anrede, 3 Kola des Gruſses und preisender Anrede. Die Theraponten singen mit in einander sich verschlingenden Gedanken Gruſs, preisende Anrede, Preis.

Zu Anfang steht auf der Seite der Heimat das vorderste Zygon auf 8, das hinterste auf 20, zu Ende auf der Seite der Fremde das vorderste auf 20, das hinterste auf 8. Seitwärts ist das Oblongum von *ι*, *ιγ*, *ιϛ* nach *η*, *ια*, *ιδ* gekommen.

Zwischen 20—8 und 8—20 liegt die *μέση θύρα* 7. 1. 7. Kypris steht auf 8 diesseits, Artemis auf 20 jenseits, dies in der Richtung der Wege verstanden. Wir werden noch viele Bestätigungen dafür finden, daſs 13 Spithamen, die Länge eines Stoichos der Tragödie, das Grundmaſs ist, worauf in ihr die Einrichtung des Aufführungsplatzes und der Dekoration zurückging. Vgl. Vitruv p. 12, 14 ff.

Die Ordnung ist schon gleich in diesem Jägerchor und später durchweg antithetisch. Vgl. Hephaest. Gaisf.[2] I 117; 127/8. Doch ist die Antithesis nicht von Vers zu Vers, Kolon zu Kolon zu verstehen. Sie besteht zum Teil auch so im einzelnen; doch im groſsen aus Gruppen, Arten und Längen der Metra, und sonst in mannigfaltiger Weise.

Die *παραλλαγαί* sind teils dem Ausdruck förderlich, teils geben sie symmetrische Stellungen. Die 3 Wege der Aufforderung sind so verkürzt, daſs bei *τάν* vor der Bildsäule vorbeigeschritten, bei *Ἄρτεμιν* nach der Periakte geschaut wird, bei *ᾇ μελόμεσθα* sich die Rede an die Bildsäule richtet und der Seitenschritt bei *πότνια* eben dahin geht, während bei unveränderter Länge von I und II dann mit diesem Wort Hipp. sonderbarerweise sich von Artemis auf 20 entfernen würde. IV ist so verlängert, daſs er mit den letzten 4 Engen wieder auf sie zuschreitet. V ist um 1 verkürzt, so daſs E^{α} auf der Reihe des 1. *ζυγόν* vor A^{γ} stehn bleibt. A^{β}, Hipp., ist durch die + 4 in IV nach 11 gekommen, so daſs Δ^{β} nach vollendetem Wegepaar auf 11 vor ihm steht. Analog steht Hipp. zum äuſsern und innern Stoichos, darin zu Δ^{α} und Δ^{γ} nach den vollendeten Wegepaaren derselben. Durch seine Stellung auf 11 wird es dann ferner bewirkt, daſs H. mit *καλλίστα* XI vor der Bildsäule vorbeischreiten kann (wodurch mit diesem Lob auch dem Verfertiger der Bildsäule eine Schmeichelei

gesagt wird) und daſs er nachher in XII die besprochene Wendung nach dem Olymp einher bei *τῶν κατ' Ὄ | λυμπον* machen kann.

Die Textesworte *καλλίστα, χαῖρέ μοι ὦ καλλίστα καλλίστα* waren dem Dichter so zu sagen in den Mund gelegt, wenn er in kränkendster Weise den Hippolyt sich an der Göttin der Schönheit und Liebe wollte versündigen lassen. Damit war der Anlaſs zur Bildung des Metrums in XI und ferner in XII und sodann II. III gegeben.

Nunmehr schwenkt sich der Chor so, daſs er vor der Bildsäule der Artemis, die bekränzt werden soll, zu stehen kommt; was sich etwa in folgender Weise, in lauter jambischen Schritten vorstellen läſst.

Nachem ʽI. ein *ἐνδόσιμον* gegeben hat, schreiten

zugleich { St.$^\alpha$ in ιδ von 20. 17. 14. 11. 8 nach 23. 20. 17. 14. 11 vor
St.$^\gamma$ „ η „ „ „ „ „ „ „ 17. 14. 11. 8. 5 zurück }
Rhomboid 5. 3 von ιδ 23 bis η 5.

zugleich { $B^\alpha \Gamma^\alpha \Delta^\alpha E^\alpha$ in 20. 17. 14. 11 von ιδ nach κ
$B^\beta \Gamma^\beta \Delta^\beta E^\beta$ „ 17. 14. 11. 8 „ ια „ ιζ
$B^\gamma \Gamma^\gamma \Delta^\gamma E^\gamma$ „ 14. 11. 8. 5 „ η „ ιδ } Rhomboid 4. 3 von κ 20 bis ιδ 5.

zugleich { $B^\alpha \Gamma^\alpha$ in κ von 20. 17 nach 23. 20
$B^\beta \Gamma^\beta$ „ ιζ „ 17. 14 „ 20. 17
$B^\gamma \Gamma^\gamma$ „ ιδ „ 14. 11 „ 17. 14 } Rhomboid der ΒΓ 3. 2 von κ 23 bis ιδ 14 „ ΔΕ „ „ „ 14 „ „ 5.

zugleich { B^α in 23 von κ nach ιζ
B^β „ 20 „ ιζ „ ιδ
B^γ „ 17 „ ιδ „ ια }
zugleich { Γ^α „ κ „ 20 „ 23
Γ^β „ ιζ „ 17 „ 20
Γ^γ „ ιδ „ 14 „ 17 }
Rhombus der ΑΒΓ, 3. 3, von κ 23 bis η 17. (Bei der Unterscheidung von Rhombus und Rhomboid ziehe ich nicht die Länge der Seiten, sondern nur die Zahl der sie bildenden Personen in Betracht.)

zugleich { $A^\beta B^\beta \Gamma^\beta$ in 20 von ια, ιδ, ιζ nach η, ια, ιδ
$A^\alpha B^\alpha \Gamma^\alpha$ „ 23 „ ιδ, ιζ, κ „ ια, ιδ, ιζ }
zugleich $A^\alpha B^\alpha \Gamma^\alpha$ „ „ „ ια, ιδ, ιζ „ η, ια, ιδ
Quadrat der ΑΒΓ, 3. 3, auf η, ια, ιδ und 23. 20. 17.

zugleich { Δ^α in κ von 14 nach 17
Δ^β „ ιζ „ 11 „ 14
Δ^γ „ ιδ „ 8 „ 11 } schräge Reihe

zugleich { Δ^α „ 17 „ κ „ ιζ
Δ^γ „ 11 „ ιδ „ ιζ } gerade „

zugleich $\Delta^\alpha \Delta^\beta \Delta^\gamma$ „ ιζ „ 17. 14. 11 nach 23. 20. 17 gerade Reihe
Oblongum der ΑΒΓΔ, 4. 3 auf η, ια, ιδ, ιζ und 23. 20. 17.

zugleich { E^β in 8 von ιζ nach κ
E^γ „ 5 „ ιδ „ ιζ }
E^γ „ 5 „ ιζ „ κ
zugleich $E^\alpha E^\beta E^\gamma$ „ κ „ 11. 8. 5 nach 23. 20. 17. Oblongum der ΑΒΓΔΕ, 5. 3, auf η, ια, ιδ, ιζ, κ und 23. 20. 17.

Nachdem nun ʽI. auf η 20 die Worte *σοὶ τόνδε — κόμης* 73—82 gesprochen hat, indem er bei *τόνδε* den Kranz hoch hält, bei *ὦ φίλη δέσποινα*

χρυσέας κόμης sich hinbewegt und ihn zum Bekränzen höher hebt, schreitet er, mit ἀνάδημα δέξαι 83, in 20 von η vor α bis γ hinter α zu der Statue 9 Engen vor und bekränzt sie; auch die Linke mit dem Spieſs zugleich in verehrendem Gruſs erhebend, Sittl a. a. O. S. 188. 189 Anm. 7. Zum Sinn des Vorhergehenden vgl. Medea 436. 437. 819ff. Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis' p. 4—8. Auf γ hinter α spricht 'Ι., ehrfurchtsvoll vor Artemis stehend, das Folgende bis ἀμείβομαι.

Da nach der ἵδρυσις Artemis in ihrem Bilde ist, so kann hier, wo zwar keine ἵδρυσις stattfindet, aber doch eine Statue vor Augen steht, Hippolyt bei einem analogen Gefühl, wie die Verehrung eines Kultusbildes im Tempel, nicht wohl ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν τὸ σόν zur Statue reden. Ich denke, er wendet sich bei dem Penthemimeres κλύων μὲν αὐδήν, 86, nach der Seite der Fremde wie horchend hin und schreitet
von γ 20 nach β 28 mit 8 Engen, hinter α, dann mit ὄμμα δ' οὐχ ὁρῶν in β hinter α
„ β 28 „ „ 20 „ „ „ „ „ zurück, das Antlitz suchend ins Freie gekehrt, und von β 20 hinter α nach γ 20 von α mit τὸ σόν.

Dann folgt der Abschluſs 87, τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἠρξάμην βίον, ein Trimeter von 19, von γ 20 nach δ 1, mit Seitenschritt ins Freie, wohin es ihn, selbst bei seiner einstweiligen Rückkehr in den Palast, der Phädra birgt, doch fortzieht. Gleichzeitig schreiten die Zyga der Theraponten in ihren Reihen η, ια, ιδ, ιζ, κ von 23. 20. 17 nach 4. 1. 4. So steht nun der Chor: 'Ι. auf δ 1, die Theraponten auf η, ια, ιδ, ιζ, κ, 4. 1. 4.

Beim Hereinkommen Hippolyts ist, um den Heimkehrenden zu begrüſsen, ein alter οἰκέτης mit einem Paar alter οἰκέται, zusammen einem ζυγόν von 3 an Zahl gleich, aus der Dienerwohnung, εἱρκτή, der ἀριστερὰ θύρα, hervorgetreten. Als ein κλίσιον, Stall, durch breites παραπέτασμα dargestellt, ist diese Thür nicht zu denken (Pollux IV 125; Geppert 'Die altgriech. Bühne' 122); wollte man es auch für statthaft halten, daſs auch in der Tragödie ein solches κλίσιον vorgestellt würde, so kommen doch im Hippolyt ὑποζύγια nicht aufs Logeion. Die ἵπποι, von denen Hippolyt 111 spricht, und die ebenda genannten ἅρματα, die doch wohl in demselben Raum mit den Pferden unter Dach waren, konnten ja, auch wenn in diesen die Thür vom Logeion führte, so gedacht werden, daſs aus ihm es für jene noch einen andern Ausgang gebe. Das Zygon, so sage ich der Kürze halber, kommt aus der 7 breiten Thür auf 24. 27. 30 heraus, mit einem Pyrrhichius bis δ hinter α und einem Jambus nach α; die Treppe hat, niedriger als die der Mittelthür, nur zwei Stufen. Auf α stehend lassen die 3 οἰκέται den Jagdzug ehrfurchtsvoll vorüberziehen, der auf ι, ιγ, ιϛ im γένος ἴσον von der Parodos her hereinschreitet.

Wenn der Chor seine Stellung, aus der die Orchesis des Ἕπεσθε u. s. w. beginnen soll, eingenommen hat, schreitet das Zygon vor und schwenkt in Jamben; indem es von α nach δ vortritt und dann der rechte οἰκέτης rechts, der linke links herum in 2 Jamben um den mittleren schreitet: O[α] von δ 30 nach ζ 30, ζ 27, O[γ] von δ 24 nach α 24, α 27. So steht das ζυγόν auf 27, α, δ, ζ und wendet sich nach 'Ι. hin.

Nunmehr tritt der *οἰκέτης ἡγεμών* (O^{β}) — ich übertrage letzteren chorischen Terminus auf dies analoge Verhältnis — 1 Jambus mit *ἄναξ* von *δ* 27 nach *δ* 24.

Er sagt: *ἄναξ* = gewiſs ja (konfirmatives Adverb, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 724) muſs man die Götter *δεσπότας* nennen, wie ja auch du eben zu Artemis sagtest, *ὦ δέσποινα* 74, *ὦ φίλη δέσποινα* 82. Mit *ἄναξ* soll nicht eine charakterisch gegensätzliche Bezeichnung Hippolyts gegeben werden; dieser könnte auch *δέσποτα* angeredet werden, da der *οἰκέτης* nichts weiter will, als ihn ehrfurchtsvoll anreden: in dieser Weise will er ihn jetzt überhaupt anreden, weil er ihn sogleich vermahnen will. Also ist die Meinung: nicht bloſs Artemis, sondern alle *θεούς* muſs man *δεσπότας* nennen und als solche behandeln, ob man *ἄναξ* oder *οἰκέτης* ist. Was meinst du, forscht nun Hippolyt, in dessen Antwort das stolze *σοφοί* des Orphikers zu bemerken ist. Daſs du auch *Κύπρις* so nennst und so behandelst, antwortet der *οἰκέτης*. Hippolyt antwortet von *δ* 1 vor *α*, ohne sich der Kypris auf *δ* 8 hinter *α* zu nähern, mit stolzem Gruſs an diese: *πρόσωθεν αὐτὴν ἁγνὸς ὢν ἀσπάζομαι*, 102.

Auf das weitere Zureden des *οἰκέτης* geht er nicht ein, sondern bricht das Gespräch ab und ruft den 14 Theraponten zu, 108 f.: *χωρεῖτ', ὀπαδοί, καὶ παρελθόντες δόμους | σίτων μέλεσθε*. In dem *δόμους* steckt auch *Κύπριν*, die neben den *πύλαις* steht, 101, bei der Mitte von der ganzen Front der *δόμοι*, d. i. des Palastes. Denn die Dienerwohnung kann nicht darin eingeschlossen sein, weil sie in dieser erst, nachdem sie bei den *δόμοι* vorbei sind, *παρελθόντες δόμους*, der *σίτων μέλεσθαι* sollen.

Der *οἰκέτης ἡγεμών* tritt in das Zygon nach *δ* 27 zurück, und dieses wendet sich und schreitet mit 2 Jamben nach 33, wo es, am Ende der Dienerwohnung, auf *α*, *δ*, *ζ* Platz nimmt, wieder sich wendend, damit die Theraponten frei in sie einziehen können, vor ihnen vorbei,

O^{β} in *δ* von *δ* 24 nach *δ* 27

zugleich O^{α}, O^{β}, O^{γ} in *ζ*, *δ*, *α* von 24 nach 33.

Die Theraponten schreiten 26 Engen bis vor die Thür der Dienerwohnung in *η*, *ια*, *ιδ*, *ιζ*, *κ* von 4. 1. 4 nach 24. 27. 30, in 2 jambischen Dimetern, die mit *ἑπτάσημος* beginnen: ‒ ‒ ⏑ ‒, ⏑ ‒ ⏑ ‒ | ‒ ‒ ⏑ ‒, ⏑ ‒ ⏑ ‒.

Zugleich $A^{\alpha}A^{\gamma}$, $B^{\alpha}B^{\beta}B^{\gamma}$, $\Gamma^{\alpha}\Gamma^{\beta}\Gamma^{\gamma}$, $\Delta^{\alpha}\Delta^{\beta}\Delta^{\gamma}$, $E^{\alpha}E^{\beta}E^{\gamma}$ in *η*, *ια*, *ιδ*, *ιζ*, *κ*, und zwar $A^{\alpha}A^{\gamma}$ von 4. 4, die übrigen je 3 von 4. 1. 4 nach 24. 30, bezw. 24. 27. 30.

Dort schwenken sie ein und schreiten vor den 3 *οἰκέται* auf 33 vorbei, je auf 24. 27. 30, alle mit 1 Spondeus beginnend und dann die A mit 2, die B mit 3, die Γ mit 4, die Δ mit 5, die E mit 6 Jamben bis an die Treppe, nach *δ*, und mit 1 Pyrrhichius die 2 Stufen der Treppe hinauf; darauf ins Innere.

Zugleich $A^{\alpha}A^{\gamma}$ in 24. 30, $B^{\alpha}B^{\beta}B^{\gamma}$, $\Gamma^{\alpha}\Gamma^{\beta}\Gamma^{\gamma}$, $\Delta^{\alpha}\Delta^{\beta}\Delta^{\gamma}$, $E^{\alpha}E^{\beta}E^{\gamma}$ in 24. 27. 30
$A^{\alpha}A^{\gamma}$ von *η* nach *δ* hinter *α*, $B^{\alpha}B^{\beta}B^{\gamma}$, $\Gamma^{\alpha}\Gamma^{\beta}\Gamma^{\gamma}$, $\Delta^{\alpha}\Delta^{\beta}\Delta^{\gamma}$, $E^{\alpha}E^{\beta}E^{\gamma}$
je von *ια*, *ιδ*, *ιζ*, *κ* nach *δ* hinter *α*;

dann alle die Treppe hinan von *δ* hinter *α* nach *ϛ* hinter *α* und hinein.

Hippolyt schreitet in 1 von δ vor α nach δ hinter α mit 2 Jamben und dann die 3 Stufen der Treppe mit 1 Jambus hinauf nach ζ hinter α und darauf ins Innere.

'I. in 1 von δ vor α nach δ hinter α und hierauf nach ζ hinter α und hinein.

Nur das Zygon der 3 *οἰκέται* bleibt noch auf dem Logeion.

Zunächst spricht dieser [deren Wortführer O^β] auf δ 33 die Worte 114. 115 *ἡμεῖς δὲ* bis *λέγειν* zu seinen beiden Genossen. Dann schreiten alle 3 mit 116. 117 *προσευξόμεσθα τοῖσι σοῖς ἀγάλμασι* | *δέσποινα Κύπρι* $17 + 8 = 25$ von 33 bis 16 und von 16 bis 8 vor Kypris. Bei *δέσποινα* findet ein weiter Seitenschritt nach der Bildsäule hin statt. So kommt das Zygon nach 8 γ hinter α, β vor, ε vor α. Nach dem Penthemimeres *δέσποινα Κύπρι* findet eine Fermate statt; während dieser schwenkt das Zygon, ohne Seitenschritt, in der Mitte des Trimeters, so dafs es der Bildsäule gegenüber zu stehen kommt.

Zugleich $O^\alpha O^\beta O^\gamma$ in $\alpha\delta\zeta$ von 33 bis 16, dann nach γ hinter α, β vor, ε vor α bis 8.

Zugleich { O^γ von 8 γ hinter α nach 11 γ, von 11 γ nach 11 β vor α und
O^α „ 8 ε vor „ „ 5 ε, „ 5 ε „ 5 „ „ „.

Das Zygon steht auf β 5, 8, 11 vor Kypris. Der *ἡγεμών* bittet die Kypris ehrfurchtsvoll für Hippolyt, als *θέος* weiser zu sein, *εἶναι*, 120, als der *βροτός*, 90, der weise *φαίνεσθαι* wollte. Vgl. 42 *κἀκφανήσεται*, 47 *εὐκλεής*, 368 *ἐξέφηνας κακά*, 593 *τὰ κρύπτ' ἔφηνε*, 1452 *γενναῖος ἐκφαίνει*, 1423—25 *σοὶ τιμὰς μεγίστας δώσω*, 2 *κέκλημαι Κύπρις κτλ.*, 1328—1334, 1298—1301 ich, Artemis, 1459 *ὦ κλεῖν' Ἀθηνῶν ὁρίσματα.*

Das Zygon schreitet, ohne Seitenschritt, einen Trimeter von 19 Engen vor die Treppe der Dienerwohnung, dann mit – –, ⏑ ⏑ an und hinauf die Treppe.

Zugleich $O^\gamma O^\beta O^\alpha$ in β von 11. 8. 5 nach 30. 27. 24, dann in 30, 27, 24 von β nach ϛ hinter α.

Das Logeion ist leer; was wird Kypris auf die Bitte thun? Die 3 *οἰκέται* haben in einer scheuen Weise nach Hippolyts und der *νέοι* Weggang und recht dürftig im Verhältnis zur Verehrung der Artemis durch den Chor, von 5 Zyga, der Kypris ihre Verehrung dargebracht.

Die Treppe der Mittelthür hat bei Wieseler 'Theatergebäude' III 8 (im festen Bau) zwei Stufen, die 3-maliges Auftreten bis zur Höhe erfordern, was ich 3 Stufen nenne; eine solche Höhe für die Treppe (in der Dekoration) im Hippolyt ergiebt 856, *ἔα, ἔα*, und 877, *βοᾷ, βοᾷ*, s. u. Ich habe für die Dienerwohnung 2 Stufen in der Dekoration angenommen, Stufen in meiner Weise genommen.

Für das Wesen der Sache ist es nun im Folgenden gleichgültig, ob der Therapontenchor ein eigener Chor oder derselbe Chor ist, der nachher auf der Thymele auftritt. Zeit ist genug vorhanden, dafs derselbe Chor sich für das 1. Stasimon umkleiden kann. Denn teils befindet der Therapontenchor sich schon während der letzten 7 Trimeter des *οἰκέτης*, O^β, hinter der Scene, teils müssen nach dem Abziehen und Abtreten der 3 *οἰκέται*, das auch

etwas Zeit wegnimmt, noch einige Minuten bis zum Erscheinen des Thymelechors verfliefsen, damit die Spannung im Publikum hinreichend Zeit hat, Kraft zu gewinnen. Fürs Stück ist es aber ebenso gut möglich, dafs ein eigener Chor auf dem Logeion auftritt.

[Der Scholiast äufsert sich (Scholia in Eurip. coll. Ed. Schwartz II 12) wie folgt: „*ἕπεσθ' ᾄδοντες: τοῦτο ἔνιοι μὲν τὸν Ἱππόλυτόν φασιν ᾄδειν. ἄμεινον δὲ τοὺς ἑπομένους τῷ Ἱππολύτῳ ἀπὸ τῶν κυνηγεσιῶν ταῦτα λέγειν. — ἕτεροί εἰσι τοῦ χοροῦ, καθάπερ ἐν τῷ Ἀλεξάνδρῳ* FTG² p. 374 *οἱ ποιμένες. ἐνταῦθα μὲν οὖν* (sic) *δύναται προαποχρήσασθαι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἐκεῖ δὲ συνεστῶτος τοῦ χοροῦ ἐπεισάγει τοιοῦτο ἄθροισμα, ὡς καὶ ἐν τῇ Ἀντιόπῃ* FTG² p. 412 *δύο χοροὺς εἰσάγει, τόν τε τῶν Θηβαίων γερόντων διόλου καὶ τὸν μετὰ Δίρκης.*“ In dem vorliegenden Mskpt. des Verfassers ist hier eine kleine Lücke.]

R. Schultze 'De chori Graecorum tragici habitu externo' p. 28, 4 meint, statt *οὖν* sei *fortasse οὐ* zu lesen; also vielleicht das Gegenteil. Falsch; weil *ἐνταῦθα* auf Hippolyt geht, wo das *προαποχρήσασθαι* möglich war, s. vorher bei mir. In der Antiope waren auch 2 Chöre zugleich sichtbar; auch, nämlich wie im Alexander: in der Antiope thebanische Greise *διόλου*, also auf der Thymele, und ein Chor mit Thebe oder Dirke, also auf dem Logeion, im Alexander Hirten, auf dem Logeion, *τοῦτο τὸ ἄθροισμα*, absichlich *ἄθροισμα* gesagt, das Allgemeinere (Dübner 'Proll. de comoed.' XX 57), nicht *ὁ χορός*, der Chor katexochen, eben der auf der Thymele; es ist nicht gesagt, was dort dargestellt ward. Nachdem so *ἄθροισμα* gesagt und die Sache klar gemacht ist, folgt dann ungenauer, weil bequemer und schon erklärt, *χορούς*. In diesem Passus bedeutet *χορός* die Dargestellten. Wenn aber zweierlei Dargestellte zugleich erscheinen, so sind natürlich auch zwei Darstellende da. Im Alexander ist der Chor schon da, *συνεστῶτος τοῦ χοροῦ*, und erscheinen dann auch Hirten, es sind 2 Dargestellte zugleich da; im Hippolyt aber erscheinen Jäger und erst nach deren Abgang Trözenierinnen.

Endlich schliefst der Scholiast so ab: *ὥστε βέλτιστον ἐπιγράφειν "Χορὸς νεανιῶν τῶν συγκυνηγῶν Ἱππολύτου", ὅπου γε καὶ αὐτὸς προστάττει αὐτοῖς ᾄδειν τὴν Ἄρτεμιν λέγων "ἕπεσθ' ᾄδοντες".* Er will also schliefslich es unentschieden lassen, ob die Darstellenden der Jäger und der Trözenierinnen dieselben oder verschiedene Personen seien, was ja auch wohl bei verschiedenen, bei spätern Aufführungen anders als bei der ersten sein konnte, und meint am besten zu thun, wenn er den Chor auf dem Logeion, das Wort Chor also nicht im vorzugsweisen, sondern im allgemeinen Sinne gefafst, den es wie *ἄθροισμα* hatte, nach den Dargestellten als den der Jagdgefährten Hippolyts bezeichnet.

Anders der zweite Scholiast a. a. O. *Ἄλλως. ὁ Ἱππόλυτος ὑμνεῖν παρακελεύεται, ἢ ἀλλήλους προτρέπονται οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ, ἤγουν οἱ συνεπόμενοι τῷ Ἱππολύτῳ κυνηγέται. ἄλλοι δέ εἰσι τινὲς περὶ τὸν χορόν. ὁ γὰρ χορός, ὡς εἴρηται, ἐκ Τροιζηνίων γυναικῶν ἐστιν.* In *οἱ ἀπὸ τοῦ χοροῦ* ist *χοροῦ* allgemein gebraucht, wie *ἤγουν* zeigt, d. i. oder wenn man es genau

nimmt (Kühner 'Ausf. Gr.' II 715), wenn man es nicht bei dem unbestimmten *χοροῦ* bewenden läſst. Dies ist hier von den Darstellern verstanden. Der Scholiast macht es dann wie der erste und geht zu den Dargestellten über, indem er sagt, es seien, genau gesprochen, die dem Hippolyt folgenden, mit ihm ziehenden Jäger. Die *περὶ τὸν χορόν*, dies Wort genau, katexochen genommen, seien Trözenierinnen.

Übrigens vgl. Boeckh 'Graec. trag. princ.' p. 61. 62. Fritzsche 'Thesmoph.' p. 32. 33. Äuſsere Gründe, Personen-, Geldfrage mögen entschieden haben, ob man 1 oder 2 *ἀθροίσματα* nahm.

2. Das erste Stasimon. V. 121—169.

(Vgl. insbesondere das vierte Stasimon.)

Στροφὴ α' (α). V. 121 ff.		Ἀντίστροφος α' (a). V. 131 ff.
Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ	I	τειρομέναν νοσερᾷ
στάζουσα πέτρα λέγεται	II	κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν
βαπτὰν κάλπισι ῥυτὰν	III	οἴκων, λεπτὰ δὲ φάρη
παγὰν προϊεῖσα κρημνῶν,	IV	ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν.
ὅθι μοί τις ἦν φίλα,	V	τριτάταν δέ νιν κλύω
πορφύρεα φάρεα	VI	τάνδε κατ' ἀβροσίου
ποταμίᾳ δρόσῳ	VII	στόματος ἀμέραν
τέγγουσα, θερμᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας	VIII	Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἁγνὸν ἴσχειν,
εὐαλίου κατέβαλλ'· ὅθεν μοι	IX	κρυπτῷ πένθει θανάτου θέλουσαν
πρώτα φάτις ἦλθε δέσποιναν	X	κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.

Στροφὴ β' (β). V. 141 ff.		Ἀντίστροφος β' (b). V. 151 ff.
σὺ γὰρ ἔνθεος, ὦ κούρα,	I	ἢ πόσιν, τὸν Ἐρεχθειδᾶν
εἴτ' ἐκ Πανὸς εἴθ' Ἑκάτας	II	ἀρχαγόν, τὸν εὐπατρίδαν,
ἢ σεμνῶν Κορυβάντων	III	ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις
ἢ ματρὸς ὀρείας φοιτάς,	IV	κρυπτᾷ κοίτᾳ λεχέων σῶν;
σὺ δ' ἀμφὶ τὰν πολύθηρον	V	ἢ ναυβάτας τις ἔπλευσεν
Δίκτυνναν ἀμπλακίαις	VI	Κρήτας ἔξορμος ἀνὴρ
ἀνίερος ἀθύτων πελάνων τρύχει·	VII	λιμένα τὸν εὐξεινότατον ναύταις,
φοιτᾷ γὰρ καὶ διὰ λίμνας	VIII	φάμαν πέμπων βασιλείᾳ,
χέρσον θ' ὑπὲρ πελάγους	IX	λύπᾳ δ' ὑπὲρ παθέων
δίναις ἐν νοτίαις ἅλμας.	X	εὐναίᾳ δέδεται ψυχάν;

Ἐπῳδή. V. 161 ff.

I φιλεῖ δὲ τᾷ δυστρόπῳ γυναικῶν
II ἁρμονίᾳ κακᾷ δύστανος
III ἀμηχανία συνοικεῖν
IV ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας.
V δι' ἐμᾶς ᾖξέν ποτε
VI νηδύος ἅδ' αὔρα·
VII τὰν δ' εὔλογον οὐρανίαν
VIII τόξων μεδέουσαν ἀύτευν
IX Ἄρτεμιν, καί μοι πολυζήλωτος
X αἰεὶ σὺν θεοῖσι φοιτᾷ.

Die Gesamtzahl der Zeiten im 1. Stasimon beträgt nach dem Text von A. Kirchhoff 639, nämlich in den Strophen 122 und 129, in den Antistrophen 123 und 132, in der Epode 133, zusammen 639. Dabei sind *δέσποιναν* _ _ _, *θέλουσαν* ◡ _ _, *δύστανον* _ _ _, *πολύθηρον* ◡ ◡ _ _, *ἔπλευσεν* ◡ _ _, mit Position in der Endsilbe, gemessen.

Jener Text enthält indessen eine vom Sinn nicht geforderte Konjektur in V. 139, *πάθει*, statt des *πένθει* der libri, nach Burgesius. Auch kann letzteres, wie *πάθει*, objektiven Sinn haben. Vgl. den Scholiasten zu 135: *τὸ δὲ "κρυπτῷ πένθει" ἀντὶ τοῦ ἐπὶ ἀδήλῳ συμφορᾷ καὶ μὴ ἐκφαινομένῃ πρὸς τὸ τέλος τοῦ θανάτου φέρεται, ἀντὶ τοῦ ὑπὸ τῆς ἀλγηδόνος καὶ τῆς νόσου τῆς κρυπτῆς μέλλει ἀποθνήσκειν.* Er las *πένθει* und faſste dies als *συμφορά, ἀλγηδών, νόσος*, und falls er *ἀλγηδών* nicht als Körper-, sondern als Seelenschmerz dachte, so faſste er den Seelenschmerz über etwas Objektives als selbst etwas Objektives auf. Vgl. *πένθος* objektiv Hippol. 1345—46: *οἷον ἐκράνθη δίδυμον πένθος.* Herod. III 14.

Die Lesart der libri *πένθει* giebt 1 Zeit mehr, 640 statt 639. Offenbar sieht jenes als beabsichtigte Gesamtsymmetrie aus, dieses nicht. Danach erhalte ich 124 in a.

Auſser diesem Fall, wo ich die libri für mich und den Sinn nicht gegen mich habe, mache ich noch eine Konjektur, die aber metrisch für mich nicht in Betracht kommt, wie *πένθει* und *πάθει* allerdings für mich einen in dieser Beziehung wichtigen Unterschied machen. Ich lese in V. 144 *φοιτάς*, *positione* lang vor *σύ*. Das Schol. *ἄλλως* sagt [zu V. 141]: *ἔνθεος φοιτᾷς*, und diese Accentuation wird durch das nachherige *φοιτᾷς καὶ ἐνθουσιᾷς* bestätigt. Und *ἐκ Πανὸς* etc. *ἔνθεος* wird durch *ἐμάνης* erklärt. Auch das Scholion bei *γράφεται φοιτᾷς* sagt: *ἀντὶ τοῦ μαίνῃ, ἐπιθειάζῃ, κατέχῃ* (Schwartz II 23, 23). Auffallenderweise aber zuletzt: *ἀντὶ γὰρ τοῦ ὦ κούρα τινὲς τὸ φοιτᾷς γράφουσιν.* Passow H.-W.[5] s. v. *φοιτάω* II 2324 sagt allgemein, daſs die Bedeutung des Wahnsinnigseins dem Worte fälschlich beigelegt ist. Kirchhoff liest im letzteren Schol. *γράφεται φοιτᾶς . . . ἔνθεος φοιτᾶς*, aber *φοιτᾶς ἀντὶ τοῦ μαίνῃ, τινὲς τὸ φοιτᾶς*, 1855; Ddf. in den Scholien, 1863, *γρ. φοιτᾶς*, sonst in ihnen *φοιτᾷς*. So auch Poet. scen. Gr. V. ed. 1869, not. 144: *φοιτᾷς ex schol. restitutum pro φοιταλέου.* Zum Text sagt Kirchhoff 1855: *ματρὸς οὐρείας φοιτᾶς* A *ματρὸς ὀρείας φοιταλέου* B [*μητρὸς ὀρείας*] *φοιταλέου φοιτᾷς* C *ματρὸς οὐρείας φοιταλέου B φοιταλέου ceteri ut videtur omnes.* 1867: *φοιτᾶς* A *φοιταλέου φοιτᾶς* C *φοιταλέου ceteri. schol. γράφεται φοιτᾷς.* Sollte ein Scholiast *φοιτᾶς* = *φοιταλέου* in aktivem Sinn als Genitiv haben fassen können? Ich denke, Euripides faſste ΦΟΙΤΑϹ als *φοιτάς*, Nom. oder fragend (vgl. Schol. *ἄλλως· καὶ ἀπορούσῃ εἰπέ μοι· ἐκ Πανὸς σὺ ἐμάνης εἴτε ἐκ τῆς Ἥρας ἢ κορυβάντων τοῦτο νοσεῖς*; und Schol. *γράφεται φοιτᾷς. ὁ εἰ ἀντὶ τοῦ ἢ καὶ ὁ τε παρέλκει*, s. Kaibel 'Stil und Text der *Πολ. Ἀθ.* des Aristoteles' S. 147): bist du eine *φοιτάς* der Korybanten oder doch der Bergmutter? Nein, das ist nicht denkbar; du aber hast dich an der Diktynna versündigt; *σὺ δέ.* Denn du opferst ihr nicht, wie wir ja gesehen haben.

Als wahrscheinliche *παραλλαγαί* bieten sich dar in α $122 = 120 + 2$, in a $124 = 120 + 4$; in β $129 = 130 \div 1$, in b $132 = 130 + 2$; also $+2 + 4 \div 1 + 2 = +7$. Dies wird ausgeglichen, wenn wir die 133 in γc $= 140 \div 7$ fassen.

Als ideell zu Grunde liegende Durchschnittsgröfsen, thematische Gröfsen der je 10 Kola (über die 10 in γc s. u.) erhalten wir dann 12 in Alpha, 13 in Beta, 14 in γc.

A. Kirchhoff macht in γc nur 9 Kola. Unter diesen haben jedoch 2 die Gröfsen von 20 und 21, während sonst im ganzen 1. Stasimon nur 1 von 17, 2 von 18 vorkommen (längere als diese auch sonst nicht im ganzen Hippolyt, d. h. in den melischen Teilen; vgl. zum 4. St.). Da γc $\div$ 7 zu den + 7 von Alpha und Beta hat, so sollte man umsoweniger überlange Kola in γc erwarten. Die Worte *δὶ ἐμᾶς ᾖξέν ποτε νηδύος ἅδ' αὔρα* (v. 165) zu 1 Kolon zusammenzufassen, pafst auch nicht so gut zu dem Gedanken von *ᾖξεν*, als eine Teilung derselben in 2 nach *ποτε*. Haltlos schliefst die *αὔρα* mit *ποτε* am Schlufs eines kurzen Kolons ins Unbestimmte hinaus. Das andere überlange K., das A. Kirchhoff als vorletztes aus *Ἄρτεμιν καὶ μοι πολυζήλωτος αἰεὶ* 21 lang bildet, bleibt ohne *αἰεὶ* noch 17 lang. Das *αἰεὶ* verstärkt auch nicht noch das *πολυ* in *πολυζήλωτος*, sondern gehört zum Folgenden. Und so, überhaupt dann viel von mir verehrt (*vénérée* Weil), kommt sie immer mit den Göttern, hülfreich, alle Götter mit sich habend, zu mir; das *μοι* gehört zu *πολυζήλωτος* und zu *φοιτᾷ*. Plut. Crass. V: *Ἐνταῦθα διατρίβοντι τῷ Κράσσῳ τὰ ἐπιτήδεια καθ' ἡμέραν ἐφοίτα κομίζων ὁ ἄνθρωπος.*

So hat dann γc, wie Alpha und wie Beta, 10 Kola.

Da nicht blofs die Zeiten von Alpha und Beta mit $\div$ 7, sondern auch die Engen darin mit $\div$ 7 auszugleichen sind, so wird γc nicht blofs gesungen, sondern auch geschritten.

In einem Stasimon aber singen solche, die nicht tanzen, und als usuelles Beispiel für ein Stasimon gebrauchen die Grammatiker gerade unser Chorikon; Westphal 'Proll. zu Äsch. Trag.' S. XIV. Nun ist für 15 Choreuten keine symmetrische Verteilung von 50 K. und 640 Engen zu finden. Gebe ich aber den Gesang an einen Stoichos von 5, so sind die 50 und 640 durch die übrigen 10 teilbar. Je 1 Choreut erhält dann je 5 K. und 64 Zeiten.

Da es sich um ein *ἀντιστοιχεῖν* mit *ἀνταπόδοσις* handelt, so sind diese Strophen und Antistrophen an 2 einander gegenüber stehende und sich bewegende Mehrheiten von Choreuten zu geben. Nicht an einen; denn der kann sich nicht *ἀντιστοιχεῖν*. Nicht an 2; denn wozu sind αa βb γc in Gruppen von je 5 K. eingeteilt, deren jede im ganzen gleich viele Zeiten, Engen, wie jede andere hat?

$\alpha\beta$ haben 122 und $129 = 251$, ab 124 und $132 = 256$, wenn man sie zusammenzählt. Dazu γc mit 133 giebt 320, indem $\div$ 1 sich mit dem + 1 von $\alpha\beta$, $\div$ 6 mit dem + 6 von ab ausgleichen, wenn man alles (s. o.) auf nahe liegende runde Zahlen zurückführt. Gleichen nun die

10 K. von γc sich mit den 20 und 30 von $\alpha\beta$, ab in angegebener Weise aus, so erhalten wir einen Teil von γc für $\alpha\beta$, einen für ab, einen strophischen und einen antistrophischen, und zwar nicht blofs für diese Zeiten, sondern auch für die Engen der Töne und Schritte, sowohl melisch als orchestisch. Und da im ganzen sich für alles (s. o.) je 5 K. und 64 Zeiten ergeben und wir 2 mal 5 Choreuten dafür haben, werden wir von den 10 K. in γc je 5 an 5 strophische und 5 antistrophische Choreuten geben.

Ich denke mir durch ihre Tracht die 3 Stoichen und in ihnen die einzelnen Choreuten nach einer gewissen Regel so unterschieden, dafs Γ als Hegemon zwischen AB und ΔE stand, zu welchen Paaren die beiden Einzelchoreuten je durch gemeinsame Stellung verbunden waren. Dies habe ich mir, im Anschlufs an die Symbolik von hell und dunkel, so dargestellt, dafs ich dreimal je 5 Bleiklötze, die in Centimeterquadraten stehen konnten, 2 auf der Seite der Helle weifs und rot, 2 auf der Seite des Dunkels schwarz und blau, und dazwischen einen für den Hegemon golden färben liefs, die ich an darin befestigten Metallstäbchen bewege.

Der gesungene Text ist das allein Erhaltene. Er war in dem Ganzen das Leitende; Plutarch. Quaest. conviv. IX 15, 914 Dübner. *Ποίησις* und *ὄρχησις* bedürfen die eine der andern. Die *ποιήματα* haben fast *τὴν ἐν ὀρχήσει διάθεσιν*, fordern aber ihrerseits Hände und Füfse auf (*παρακαλεῖν*), ja ziehen den ganzen Leib wie an Fäden (wohl ein Bild von Marionetten). Wenn nun 2 Stoichen den strophisch-antistrophischen Contretanz darstellen, so bleibt der dritte, der dabei nicht verwendet wird. Diesem fällt prinzipiell die gesungene *ποίησις* zu. Dem Zweigeteilten des Tanzes entsprechend singen 2 zum strophischen, 2 zum antistrophischen Stoichos gewandt, bezw. der Koryphäus (s. o.), der die Einheit des Ganzen wahrt, bei der Zweiteilung. Da aber jeder Tänzerchoreut den ganzen Chor, zunächst seinen Stoichos vertritt, so ist es der Idee gemäfs, wenn auch die jedesmal nicht tanzenden die Worte mitsingen, die der tanzende von ihrem Stoichos durch seine Bewegungen schweigend darstellt, und so ihn leiten. Dabei wenden sie, soweit es geht, sich gerade oder seitwärts, wenn auch wenig, dem Koryphäus zu, um sein Dirigieren zu sehen. In andern melischen Partien auf Logeion wie auf Thymele singen und schreiten dieselben Personen; nur in den Stasimen ist beides gesondert. Die Sänger singen stehend, und eben daher kommt der Name *στάσιμον*, sc. *μέλος*. Keineswegs aber ist dadurch ausgeschlossen, dafs der in ihm nur singende *στοῖχος* in andern *μέλη*, die nicht Stasimen sind, auch tanzt.

Beim Einzug gebe ich die strophischen Teile dem nach der Richtung der Schreitenden rechten, besseren, die antistrophischen dem mittleren, geringeren Stoichos, weil die Gegentänzer im ganzen nachahmen und es insofern leichter haben als die Vortanzenden. Vgl. Xenoph. Symp. II, 20: *ὦ Σώκρατες, ἐμὲ μὲν παρακάλει, ὅταν μέλλῃς μανθάνειν ὀρχεῖσθαι, ἵνα σοι ἀντιστοιχῶ τε καὶ συμμανθάνω.*

Im Stasimon stelle ich den Sängerstoichos so zwischen die beiden Tänzerstoichen, dafs sein Gesang in gleicher Weise zu jedem von diesen

erschallen kann und keiner von ihnen in seinen Bewegungen durch ihn gehindert werden kann. Er steht quer zu ihnen in der Mitte zwischen ihnen, und der Raum vor ihm darf nicht von jenen betreten werden, sondern bleibt für seinen Tanz in seinen Anapästen und seiner Anteilnahme an den Kommoi frei. Über das 5. Stasimon siehe besonders. Der Koryphäus nimmt etwas vor seinen 4 Nebenchoreuten Aufstellung, den Sängern und Tänzern in dieser abgesonderten Stellung für sich deutlich sichtbar, so dafs er in der Mitte bequem dirigiert.

Das Rechts und Links bei Photius sub *τρίτος ἀριστεροῦ* ist aufzufassen von der Stellung des *κατὰ ζυγά* (5 mal hinter einander je 3 Choreuten; vor *ζυγῶν* ergänze *ε'*) hereinkommenden Chors in einem bestimmten Zeitpunkt, nämlich unmittelbar nach dem Eintritt von der Seite der Heimat her, die Treppe herauf bei der Ecke der Thymele rechts (vom Publikum) am Logeion, beim ersten Stillstehen, welches dort stattfindet, ehe der Chor seine auf den Eintritt folgenden orchestischen Bewegungen beginnt. Diese Stellung zu Proscenium und Publikum ändert sich beim Schreiten des Oblongums, sowie es dicht am obern Rande der Thymele, beim Logeion entlang quer vorm Publikum vorbeischreitet. Da nun aber links und rechts mit *στάσις* in Beziehung gesetzt sind, so mufs es ein Links und Rechts auch in der *στάσις* und nicht blofs beim Schreiten geben. Das kann aber eben dann der Fall sein, wenn der Chor im Schreiten stillsteht. Denn sonst findet doch keine regelmäfsige Stellung des Chors mit dem Gesicht nach links vom Publikum statt, von der sich der Terminus *τρίτος ἀριστεροῦ* herleiten könnte.

Der Chor zieht mit Flötenbegleitung ein (Christ 'Metr.'[2] § 742), auch wenn er ohne Gesang, wie im Hippolyt, einzieht. Nur bei den *ἔξοδοι* fand ein *προηγεῖσθαι* des Auleten in den Tragödien statt. Sonst gilt Schol. Arist. Nub. 312, 9 Ald. und 313 R *προσηύλουν*, dort *τοῖς τραγικοῖς χοροῖς*, hier *ταῖς τραγῳδίαις* [bei Bekker II 103 zu V. 311]. Es spielt ein zwischen Thymele und Logeion stehender Aulet, der Choraulet, der mit einem andern, dort links (vom Zuschauer) andrerseits stehenden, dem Schauspielerauleten, schon vor dem Prolog seinen Platz eingenommen hat, wohl über die Thymele, wie dieser übers Logeion gekommen. Der Chor kommt aus *H* (siehe *Πρακτικὰ τῆς Ἀρχ. Ἑτ.* 1883, *Πίν.* A, Fig. 3) von der Heimatseite und betritt die Thymele *κατὰ ζυγά*, d. i. in 5 Reihen hinter einander von je 3 Choreuten, über die Ecktreppe. Bei der Ecke steht nun das Oblongum auf 46—34, und *με—λϑ*, 13 lang und 7 breit, in jambischen inneren Abständen. Es zieht vorwärts auf *με*, *μβ*, *λϑ* bis 7. 4. 1. 4. 7, ändert die Front nach dem Theatron zu und zieht auf 7. 4. 1. 4. 7 nach *αδζ*. Dort ist nun der Stoichos des Koryphäus noch *πρὸς τῷ ϑεάτρῳ*, ist jedoch nicht mehr der linke, sondern ist zum vorderen durch die Frontänderung geworden; und so ist der frühere rechte zum hinteren geworden; der mittlere aber ist, nur mit veränderter Front, der mittlere geblieben.

Hierbei handelt es sich um den gewöhnlichen Einzug, den von der Heimatseite her. Diese heifst die linke in den Schol. Aristid. G. Ddf. III

p. 536 ὑπὲρ τῶν τεττάρων und ist in der bekannten Stelle über die σκηνή als μέση θύρα, bei Suidas und den anderen als linke gedacht, indem der Erklärer dort in Gedanken durch die μέση θύρα in den Schauplatz eintritt.

Beim Einzug von der Fremde her ist alles umgekehrt bis nach 7. 4. 1. 4. 7 auf με, μβ, λθ, von da an aber alles ebenso.

Auf α δ ζ angelangt, macht der oblonge Chor Halt, schreitet dann auf die Thymele im engern Sinn, den Altarplatz vor dem Gott, und begrüſst diesen. Wiederum ändert er seine Front und schreitet κατὰ στοίχους, d. h. in 3 Reihen hinter einander von je 5 Choreuten, wieder auf 7. 4. 1. 4. 7 nach α δ ζ.

Auf fernere ἐνδόσιμα des Koryphäus schreiten erst der nunmehr vordere und der mittlere Stoichos je 1 Spondeus von ζ und δ nach ια und η, und lösen sich von dem Stoichos des Koryphäus auf α ab, um dann für die Orchesis des 1. Stasimons sich in die strophische und antistrophische Ausgangsstasis zu begeben.

Der vordere Stoichos wendet sich nach links und schreitet in ια mit – – ◡ –, ◡ – ◡ – | ◡ – ◡ –, ◡ – ◡ –, d. i. 25 Schrittengen, von 7 nach 32; dann mit abermaliger Wendung in 32 der Protostat und, sowie sie in 32 angelangt sind, die folgenden 3 Epistaten nach κγ, κ, ιζ, ιδ in 32; zuletzt der 4. Epistat nach 32 ια.

Der mittlere Stoichos tritt mit ◡ – von η nach ια und schreitet analog nach 32 und in 32.

Darauf tritt Γ[1] mit – – von α nach ε und B[1] Δ[1] je ◡ seitwärts in α, so daſs die Sängerpaare, wie vor ihnen der Koryphäus, in Entfernungen von – – von einander stehen, anapästisch; wie nun der früher linke, jetzt mittlere Stoichos sich nach dem 1. Stasimon vorbewegen soll und von den Tänzerstoichen unterschieden.

Für diese Stellung der Sänger in der Mitte kommt auch noch in Betracht, was Vitruv, edd. Rose et Müller-Strübing V 116, 9 ff., sagt: *omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare, hoc vero licet animadvertere etiam ab citharoedis, qui superiore tono cum volunt canere, avertunt se ad scaenae valvas et ita recipiunt ab earum auxilio consonantiam vocis.* Dies ist von römischen Theatern gesagt, findet aber bezw. auf griechische analoge Anwendung.

Die Tänzerstoichen mit dem Rücken gegen einander aufzustellen, ist widersinnig und widerspricht dem Sinn der Worte Xenoph. Anab. V 4, 12: ἔστησαν ἀνὰ ἑκατὸν μάλιστα, οἷον [Var. ὥσπερ οἱ] χοροί, ἀντιστοιχοῦντες ἀλλήλοις. Nun sind 5 Kola, Wege nämlich, in Alpha 2 von 12 Engen, in Beta 2 von 13, in der Epode 1 von 14 durchschnittlich für jeden von 5 Choreuten gegeben, und im Jägertanz fand sich, daſs Kypris rechts auf 8, Artemis links auf 20 steht. Aus einer gewissen Entfernung her müssen die 2 Stoichen auf einander zu, nach der Mitte zu, schreiten, zu schreiten beginnen. Zwischen 8 und 8 beiderseits aber liegen nur 13 Engen. Nahe liegt es, in Alpha hin, in Beta her, in der Epode wieder zu einander hin die 2 Stoichen schreiten zu lassen. Das giebt auch gerade schickliche Entfernungen,

2 >< 12 von 32 nach 8, 2 >< 13 von 8 nach 34, und wieder zu einander mit 14 bis nach 20; d. i. in Alpha nach der Reihe der Kypris, 8, in der Epode nach derjenigen der Artemis, 20, worüber in Alpha und in Beta fortgeschritten wird. Nehmen wir die Ausdehnung der Nebenräume (vgl. beim Jägerchor) neben dem Palast von 21—33, so liegt 32 um 1 nach innen, 34 um 1 nach aufsen von 33. Mit 34 beginnt sinngemäfs (s. beim 3. Stasimon) die seitliche Senkung der Thymele, 13 Engen bis 46.

Der Sinn ist im 1. Stasimon folgendermafsen gegliedert.

In Alpha wird das Thatsächliche berichtet, und zwar in der Strophe der Ursprung, in der Antistrophe der Inhalt der Nachricht von Phädras Krankheit. In Beta und in der Epode aber werden die möglichen Ursachen dieser Krankheit erörtert: in Beta, in der Strophe wird mehr zweifelnd gefragt, ob Götter, in der Antistrophe, ob Menschen schuld seien; und in der Epode wird angedeutet, dafs es wohl Geburtsnöte seien, wogegen Artemis anzurufen sei.

Jede Strophe und Antistrophe ist dem Sinn nach in 4 und 6 Kola gegliedert: in der Alphastrophe in Angabe der Örtlichkeit bis *κρημνῶν*, der Begebenheit bis *δέσποιναν* — in der Alphaantistrophe in einen Acc. c. Inf.-Satz, dafs Phädra drinnen verhüllt auf dem Lager liege, und einen direkten Satz, dafs sie Hungers sterben wolle — in der Betastrophe in 2 Perioden mit der Anaphora von *σύ*, in der Betaantistrophe in 2 mit der Anaphora von *ἤ*, welche je 2 dort von Unglück und Schuld, hier von Schuld und Unglück handeln.

Die Epode aber hat 4, 2, 4 Kola, indem die 2 zu den ersten 4 in einer, zu den letzten 4 in anderer Beziehung gehören. Die ersten 4 enthalten Allgemeines in Beziehung auf alle Frauen, die letzten 6 Besonderes in Beziehung auf die Choreutinnen; die ersten 6 handeln von Not, die letzten 4 von Hilfe: so gehören die 2 in der Mitte zu den ersten 4 und den letzten 4 in verschiedenen Hinsichten.

In Alpha und Beta gebe ich die je ersten 4 Kola an 2, die je letzten 6 an 3 Choreuten; in der Epode 4 an antistrophische, 4 an strophische und von dem Mittelpaar der Kola 1 an einen strophischen, 1 an einen antistrophischen.

Vgl. R. Klotz in Bursians Jahresbericht XIII, S. 364—366.

Jeder Choreut repäsentiert den Chor. Boeckh 'Graec. trag. princ.' p. 64: *licet non ex sua quemque persona choreutam loqui, sed singulos deinceps quasi universi chori partes sustinere; non ut diversa et contraria proferant, sed ut transmisso ab alio ad alium carmine, una eademque sensuum ac cogitationum series continuetur per diversos cantores.* (Dies gilt auch gegen Zielinski 'Altatt. Kom.' S. 264 u.)

Die Choreuten bezeichne ich in jedem Stoichos der Reihe nach mit ΑΒΓΔΕ, gelegentlich der Deutlichkeit halber mit Hinzufügung von Ziffern: im Sängerstoichos $A^1 B^1 \Gamma^1 \Delta^1 E^1$; in den Tänzerstoichen, im strophischen $A^2 B^2 \Gamma^2 \Delta^2 E^2$, im antistrophischen $A^3 B^3 \Gamma^3 \Delta^3 E^3$. Dabei denke ich an ihre Stellungen nach der Evolution aus dem Oblongum zu Anfang des Tanzes

vom 1. Stasimon und beginne, nach unserer modernen Weise, vom Publikum her, bei den Tänzerstoichen geradeaus von unten nach oben (so steigt die Thymele im ganzen), beim Sängerstoichos von links nach rechts. Dies verbinde ich mit der Bezeichnung durch weiſs, rot, gold, blau, schwarz so, daſs ich die hellen Farben auf die Seite der Helle, die dunkeln auf die des Dunkeln, gold in die Mitte stelle, im Anschluſs an die Lage des Dionysischen Theaters also in den Tänzerstoichen die hellen nach dem Logeion, Süden, die dunkeln nach dem Publikum, Norden, zu, im Sängerstoichos jene nach links, Osten, diese nach Westen, links vom Publikum. Da aber der vorher nach der Richtung der Eintretenden im Oblongum rechte, nachher im Tanz strophische Stoichos nach links vom Publikum, der vorher so im Oblongum mittlere, nachher im Tanz antistrophische Stoichos nach rechts vom Publikum aus der durch die Parodos ohne Gesang erreichten Stellung des Oblongums auf 7. 4. 1. 4. 7, *α δ ζ* die Evolution zur Orchesis des 1. Stasimons machen, so wird für diese 2 Stoichen, die Tänzerstoichen, dabei die innere Reihenfolge antithetisch, indem der antistrophische sich umkehrt und nach rechts schreitet, während der strophische in der Richtung, die er beim Eintritt hatte, nach links zieht. Dabei behält der Stoichos des Koryphäus seine Stellung auf *α*, indem nur der Koryphäus nach *ε* vortritt. Richte ich nun die Reihenfolge der Farben und Buchstaben für die Anfangsstellungen des 1. Stasimons, wie sie oben angegeben ist, schon im Oblongum auf *α δ ζ* ein, so stehen links im vordersten *ζύγον* A A E, weiſs schwarz weiſs, im hintersten rechts E E A, schwarz weiſs schwarz. Wählte ich dagegen für die Buchstaben die Reihenfolge, daſs immer A mit schwarz, E mit weiſs, oder E mit schwarz, A mit weiſs zusammenträfe, so würde die Reihenfolge im vordersten E A E, im hintersten A E A, oder dort A E A, hier E A E sein. Wie aber auch A und E geordnet werden, immer bleibt, wenn vom Publikum aus das linke *ζυγόν* das vorderste, das rechte das hinterste genannt wird, die Farbenfolge im vordersten weiſs schwarz weiſs, im hintersten schwarz weiſs schwarz, innerhalb des betreffenden *ζυγόν* vom Publikum nach dem Logeion. Da es sich nun beim Oblongum in der Stellung 7. 4. 1. 4. 7, *α δ ζ* nur um eine kurze Zeit, bei der Aufstellung für die Orchesis des 1. Stasimons aber um diese Aufstellung und die daran sich schlieſsende Orchesis und Gesangstellung wiederholt und in längerer Zeit, auch zwischen Episodien, handelt, so wähle ich so, wie vorher angegeben, die Buchstabenfolge der Stoichen im Oblongum, woraus die Evolution erfolgen soll, für diese, also vom Publikum aus; und nicht abstrakt der Licht- und Nachtseite entsprechend, abgesehen von der Stellung zu Anfang des 3. Stasimons, wie diese daraus durch Evolution werden soll und sich zur Licht- und Nachtseite verhalten wird, nicht so, daſs ein für allemal A oder E Licht oder Nacht bedeutet.

Die Alphastrophe. Auffallend ist sofort der Gegensatz der 3 verkürzten und der 3 verlängerten Kola, V. VI. VII und VIII. IX. X. Diese Gruppierung führt auf den Gedanken, daſs je 1 Kolon der einen Gruppe und je 1 der anderen zusammen je 1 Wegepaar bilden; während die ersten 4 Kola metrisch an Länge weniger verschieden, im ersten Paar aber anders

als im zweiten zusammengesetzt sind. Dies führt weiter auf den Gedanken, daſs 2 Choreuten hier je 1 Wegepaar tanzen, dessen zweiter Weg dem ersten unmittelbar folgt, dort aber 3 je 1 Weg, dem der zugehörige zweite erst nach dem Dazwischentreten von anderen Wegen folgt.

Der Schluſs der Strophe handelt von der *δέσποινα*, auf die sich die vom Okeanosfels her kommende *φάτις* bezog. Dem entsprechend ist es, wenn die Bewegung in der Strophe sich allmählich nach der Seite der *δέσποινα* hin nähert, auf die dann zuletzt hingewiesen wird. Demgemäſs gebe ich I. II und III. IV an A B, V. VI. VII und VIII. IX. X an Γ Δ E, indem ich dies von *ια* an nach dem Logeion zu rechne.

I. II: *Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ* | *στάζουσα πέτρα λέγεται* (121). Der wassertriefende Fels, der Okeanosfels genannt wird, wo die Weiber zu waschen pflegen, liegt in der Heimat und ist auf der Periakte der Heimatseite abgebildet. Dorthin bewegt sich A in Daktylen und Anapästen.

Die Zusammensetzung aus Einzelfüſsen ist in Alpha, *α* a, eine zu stets gröſserer Erregtheit steigende. I. II besteht aus isischen zu Tripodien verbundenen Daktylen und Anapästen; III. IV aus je einem Joniker, der in III steigt, in IV sinkt (antithetisch zu den – ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ – in I. II), und einem 1. Päon, so daſs ungerade Syzygien (d. h. Verbindungen von 2 Einzelfüſsen) zu geraden Tetrapodien (d. h. Verbindungen von 4 Einzelfüſsen) vereinigt sind. Dann bestehen V—X aus solchen Tetrapodien, worin ungerade Syzygien, hemiolische und epitritische, zu Tetrapodien verbunden sind. Dies ist steigende Ungeradheit. In I. II lauter – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –; in III ⏑ ⏑, – – und – ⏑; –, in IV – –, ⏑ ⏑ und – ⏑ –; dann in V. VI. VII ⏑ ⏑ – ⏑ und – ⏑, – –; – ⏑, ⏑ ⏑ und – ⏑, – –; ⏑ ⏑͡⏑, – und ⏑ –, – –; in VIII. IX. X – –, ⏑ – und ⏑ ⏑, – ⏑; – –, ⏑ – und ⏑ –, –; – –, ⏑ – und ⏑ –, –. Nämlich alles thematisch.

III. IV: *βαπτὰν κάλπισι ῥυτὰν* | *παγὰν προϊεῖσα κρημνῶν*. Dies Kolenpaar von 11 + 13 = 2 × 12 hat B, welcher Choreut in *β* 12 + 14 = 2 × 13, also mit sofortiger Ausgleichung der *παραλλαγαί* zu den thematischen Gröſsen, und in der strophischen *γ* c die thematischen 14 hat; ebenso antistrophisch. B schreitet bis *κ* und dann mit *κρημνῶν* in weitem Sturz von den Höhen nach 8 *ις*. Die Engen bei *πισι* und *προϊ* malen das Flüssige.

Auf und bei *κ* sammeln sich alsbald auch die Wäscherinnen Γ Δ E bei V. VI. VII: *ὅθι μοί τις ἦν φίλα* | *πορφύρεα φάρη* | *ποταμίᾳ δρόσῳ*, von wo sie dann mit VIII. IX. X: *τέγγουσα θερμᾶς δ' ἐπὶ νῶτα πέτρας* | *εὐαλίου κατέβαλλ' ὅθεν μοι* | *πρῶτα φάτις ἦλθε δέσποιναν* wieder auseinandertreten. In diesen 6 Kolen, deren erste 3 aus je 1 hemiolischen und 1 epitritischen und deren letzte 3 aus je 1 epitritischen und 1 hemiolischen *πούς* bestehen, sind vorn die 3 hemiolischen alle verschieden, ⏑̇ ⏑ ≐ ⏑, ≐ ⏑ ⏑̇ ⏑, ⏑ ⏑̇͡⏑̇ ∸, die 3 epitritischen alle gleich, – ∸ ⏑ ≐, – ∸ ⏑ ≐, – ∸ ⏑ ≐; hinten von den 3 epitritischen die beiden ersten vom dritten, ≐ ⏑ ∸ –, ≐ ⏑ ∸ – und – ≐ – ∸, von den 3 hemiolischen der erste von den beiden letzten, ⏑̇ ⏑ ≐ ⏑ und ⏑ ≐ ∸, ⏑ ≐ ∸, verschieden.

Bei der Variierung von V. VI. VII ist der Epitrit in V. VI katalektisch, in VI mit *τελευταία βραχεῖα*, brachykatalektisch in VII, bei der von. VIII. IX. X aber ist in VIII *μᾶς* eingefügt, *πέτρας* zugefügt, in IX *κατέβαλλ'* eingefügt, in X *τις* eingefügt, *ναν* zugefügt.

Γ Δ Ε treten, Γ auf 22 *ιθ*, Δ Ε auf 23 *κ*, 24 *κ* zusammen, in V. VI. VII. Dann treten sie, wie bemerkt, in VIII. IX. X auseinander. Nach der Mitte aber dürfen sie nur bis 8 kommen. Nun hat Γ 10 + 18 = 28, Δ 9 + 16 = 25, Ε 8 + 15 = 23; von 32 bis 8 aber sind 24; also kehrt Γ mit 4, Δ mit 1 von 8 zurück, Ε bleibt 1 davor. Mit Hilfe der Seitenschritte malt dabei Γ das weithin über den Fels hin und her Ausbreiten der *φάρεα*, Δ setzt dies fort und tritt bei *μοι* mit einem gebrochenen Schritt, von der Felsseite kommend, erschrocken zurück, Ε bleibt mit *ναν* bange stehn, ehe er nach 8 gelangt, und weist nach der Thür hin. Γ und Ε befinden sich am Ende wieder auf ihren Reihen *ιζ* und *κγ*, Δ ist nach *κβ* nahe zu Ε getreten, und so haben sich 2 Gruppen, von einander geschieden, gebildet, Α Β Γ und Δ Ε.

Ε spricht am Schluſs von *α* das eine Wort *δέσποιναν* von dem zu Erzählenden, das Subjekt des Acc. c. Inf., der nun in a ferner folgt, die *πρώτα φάτις*. Was ist's denn mit ihr? Es tritt eine erwartungsvolle Pause ein. Durch diese auffallende Trennung des Subjektsakkusativs von der Infinitivaussage und dem dazu gehörenden Prädikatsakkusativ, woran sich dann ein fernerer Acc. c. Inf.-Satz, *λεπτὰ δὲ* u. s. w., anschlieſst, wird das Auffallende der Begebenheit ausgedrückt (Barthold, Altonaer Gymnasialprogramm 1875, S. 12. 13). Ob Schluſs in phrygischer Quint? (vgl. Zielinski 'Altatt. Kom.' S. 364).

Die Alphaantistrophe. I. II, III, IV: *τειρομέναν νοσερᾷ·* | *κοίτᾳ δέμας ἐντὸς ἔχειν* | *οἴκων λεπτὰ δὲ φάρη* | *ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν.* $A^3 B^3$ schreiten gerade so wie erst $A^2 B^2$. Von II greift der Satz in III mit einem Sp. über, der sich noch *ἐντὸς οἴκων*h ält, auf *ιδ* bis 28. Das Herabfallen der dünnen Schleier wird durch *λεπτὰ δὲ φάρη* gemalt.

V. VI. VII und VIII. IX. X: *τριτάταν δέ νιν κλύω* | *τάνδε κατ' ἀβροσίου* | *στόματος ἁμέραν* | *Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἁγνὸν ἴσχειν,* | *κρυπτῷ πένθει θανάτου θέλουσαν* | *κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον.*

Die Überlieferung ist *ἀμβροσίου* und giebt einen poetischeren Sinn als die nüchternen, den im Satz sonst schon ausgedrückten Gedanken breittretenden Konjekturen, die an das *οὐ καταλαμβάνει* etc. *βρώσεως* der Scholien anknüpfen. Den Scholiasten mag die Wortähnlichkeit auf *βρώσεως* geführt haben.

Die etwas auseinandergerissene Wortstellung wird in V. VI. VII durch Allitterationen und Reime enger verknüpft und so das Verständnis erleichtert, *τριτάταν δέ, τάνδε, ἁμέραν.* So sind dann auch in VIII *Δάματρος ἀκτᾶς* und *δέμας ἁγνόν* durch Allitterationen verknüpft. Phädra *κατίσχει* das, für die Königin wohl besonders schön geformte, *ἀκτᾶς δέμας*, unberührt vom nicht essenden Munde. Vgl. die mannigfaltigen Verbindungen von *δέμας* im Thes. Par. Auch Schol. Eurip. Phön. 227 *οἰνάνθης δέμας.* (So auch Hadley 'Eurip. Hippol.', Cambridge 1889.)

Da im Gegensatze zu dem Zusammentreten von $Γ^2 Δ^2 E^2$ hier ein Auseinandertreten von $Γ^3 Δ^3 E^3$ durch den Inhalt verlangt wird, der eine Entfernung ausspricht, so lasse ich E^3 sich von $Γ^3 Δ^3$ trennen und so nach dem Logeion zu bewegen.

Nun soll in VIII ein Fernhalten schliefslich zum Ausdruck kommen, die Erhaltung der genommenen Entfernung. Diese wird durch Δ für die Gruppe ΓΔ bezeichnet, da Δ auf ihrer Seite nach E zu sich befindet. Die Entfernung also zwischen ιε und κϛ ist zu erhalten. Dies Erhalten wird durch die Bewegung bezeichnet (denn eine Bewegung hat stattzufinden), wenn Δ sich gleichviel nach E nähert und von E zurückschreitet, 5 Engen nach κ, von wo auch Δ nach ιε kam, und wieder 5 von κ zurück. Auch hinsichtlich der Länge der Bewegung in den beiden Hälften von a VIII *Δάματρος ἀκτᾶς* und *δέμας ἁγνὸν ἴσχειν* findet Ausgleichung statt, indem beide 9 betragen. Dass $Δ^3$ mit *ἴσχειν*, wie $Γ^2$ in *α* mit *πέτρας* von 8, in a ebenso von 8 zurückkehrt, ist dadurch ermöglicht, dafs $Δ^3$ wie $Γ^2$ in seinem ersten Kolon 10 schritt. Hierin liegt auch der Grund, warum $Γ^2 Γ^3$ in V je 10, $Δ^2 Δ^3$ dagegen 9 und 10 in VI schritten; es sollte der Tausch der Kola zwischen $Γ^3$ und $Δ^3$ in a VIII so ermöglicht werden, dafs VIII in a wie in *α* durch Cäsur in 2 gleiche Hälften zerfiele.

Nun folgt E^3 mit IX. Phädra will verborgen in ihrem Palast sterben; E^3 kehrt mit hin- und herschwankenden Schritten nach seiner Reihe κγ zurück.

Dahin schreitet dann auch $Γ^3$, nach κβ unmittelbar neben κγ, hinüber, sich dicht zu E^3 gesellend. Es allitterieren in *α* und a X *-τις, δέσποιναν* und *-τί, δύστανον.*

Beide machen zuletzt einen gebrochenen Schritt, der das *κέλσαι* ausdrückt. Für E^3 wird er durch die überlieferte Lesart *πένθει* herbeigeführt, während er bei der Konjektur *πάθει* wegfiele.

So stehen denn $E^2 Δ^2$ und $E^3 Γ^3$ unmittelbar bei einander je auf κγ, κβ einander gegenüber, davon getrennt aber die Paare $A^2 B^2$, $A^3 B^3$ auf ιγ, ιϛ, dazu $Γ^2 Δ^3$ je um 1 von $B^2 B^3$ nach entgegengesetzten Seiten auf ιε und ιζ.

Wem erzählt eigentlich der Chor dies alles in Alpha? Sich selbst doch nicht, sondern dem Publikum, zu dem auch Aphrodite im Prolog sprach.

Die Betastrophe. I. II, III. IV: *σὺ γὰρ ἔνθεος ὦ κούρα | εἴτ' ἐκ Πανὸς εἴθ' Ἑκάτας | ἢ σεμνῶν Κορυβάντων | ἢ Ματρὸς ὀρείας φοιτᾷς.* Wie in Alpha I. II nur isische Baseis, Daktylen und Anapäste, so kommen auch in Beta III. IV nur solche, doch Spondeen und Pyrrhichien, vor; jene sind zu diplasischen Tripodien, diese zu diplasischen Jonikern verbunden; Alpha I. II haben je γ', Beta III. IV je ε', d. i. 4 ∸ 1 und 4 + 1 Baseis.

Beta I. II sind aus isischen und diplasischen einfachen Baseis, wie Alpha III. IV, doch anderartig gebildet. Alpha III. IV bestand aus Jonikern und Päonen; Beta I. II besteht aus *μικτοί* (Arist. Quint. M. p. 39) und Epitriten. Für einen *κρητικός* (*μικτός*) in Beta I, der in b zu Tage träte, so könnte es scheinen, stehe in *β* ein P. 3.

Vgl. Christ 'Metr'.[3] 389 analog über den 1. P. Doch deutet ⏑ ‒ ‒ ‒, ‒ ‒ ‒ ⏑ in der Mitte wohl darauf, dafs zu dem schliefsenden ‒ ⏑ ⏑ ‒ ein anfangendes ⏑ ‒ ‒ ⏑ gehört, das in ⏑ ⏑ ‒ ⏑ und in ‒ ⏑ ‒ ⏑ variiert wird.

Das *σύ* hat ein Sforzato, das *γάρ* in *α* eine kleine Längung. Mit *σὺ γάρ* gelangt A bis an die Grenze nach 8. Dem *ἔνθεος* gemäfs geht die Seitenbewegung hin und her, indem jede der 4 Syzygien in I und II die Seitenschritte nach der entgegengesetzten Seite, wie die vorhergehende, richtet; zuerst nach der Seite hin, wo Phädra steht, *σὺ γάρ*, und mit *ἔνθεος* zwischen B und Γ hinein; und dann abwechselnd. Ich denke mir, dafs der Choreut zurückschreckend das, was nach *σὺ γάρ* in I folgt, alles rückwärts schreitet, dann bei II umkehrt und mit dem Arm nach der Periakte weist, wo Pan und Hekate (Mondgöttin) abgebildet sind.

Da III. IV sich in einer U.-P. an das erste *σύ* in I anschliefst, den Sinn des *ἔνθεος ἐκ* fortsetzend, so lasse ich B sich in seiner Seitenrichtung im ganzen zu A halten. Zu der Form ‒́ ‒̈ ‒, ⏑́ ⏑ ‒̈ ‒ vgl. Anacr. ed. Rose frgm. 44, 2 *μέξωμεν Διονύσῳ*. Heph. XII, 2: *Ἐμπίπτουσι δὲ καὶ οἱ μολοττοὶ ἐπὶ τῶν περιττῶν χωρῶν ἐν τοῖς ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῖς, ὥσπερ ἐν τοῖς ἀπὸ μείζονος ἐπὶ τῶν ἀρτίων.* F. Hanssen bei Rofsb. und. Westph.[3] III 2, 861. 862. Amsel 'De vi a. i. rhythmorum' p. 121, § 8. Zu *φοιτάς* vgl. Hesych. *φοιτᾷ· μαίνεται* (mit Beziehung auf die Verwirrung der Gedanken, Barthold). Nachher ist bei *φοιτᾷ* in VIII an Strafe, in *γ* c X an Hilfe zu denken.

In der Wort-, Satzbildung schliefsen sich *εἴτ' εἴθ'*, *ἢ ἤ* und im weiteren Zusammenhang *σὺ*, *σὺ δ'* an die Gegensätze im Sinn und Metrum an. Das *ἢ ἤ* ist *vel vel*, Krüger 'Att. Synt.' § 69, 29.

V. VI. VII, VIII. IX. X: *σὺ δ' ἀμφὶ τὰν πολύθηρον | Δίκτυνναν ἀμπλακίαις | ἀνίερος ἀθύτων πελάνων τρύχει· | φοιτᾷ γὰρ καὶ διὰ λίμνας | χέρσον θ' ὑπὲρ πελάγους | δίναις ἐν νοτίαις ἅλμας.* Der Sinn ist wieder, wie in Alpha, in 2 P., und je 2 U.-P. geteilt. Die ersten 2 × 2 Kola handeln von verschiedenen Göttern als möglicher Ursache: Du bist wohl dem Pan bei Tage oder der Hekate bei Nacht begegnet? oder bei der orgiastischen, übers Gebirge hin zerstreuten Feier den Korybanten oder der Bergmutter? Die zweiten 2 × 3 von der Diktynna: Du zerquälst dich gewifs mit Sorgen um dein schuldvolles Verhalten gegen die Diktynna, das du als solche *ἔνθεος* begingst: dies liegt in dem fortsetzenden *σὺ δ'*. Denn Diktynna *φοιτᾷ* (in anderm Sinne als du *φοιτᾷς*) auch durch die See und nach dem Festland überm Gewoge (nach der hohen Küste) in feuchten Stürmen der Salzflut (in Attika kämpfen immerfort Süd und Nord) und könnte so von Kreta zur *δίκη* herüberkommen.

Diese verschiedenen Möglichkeiten, worin die Meinung des Chors hin und her schwankt, werden passend von verschiedenen Choreuten vorgetragen, von denen indessen jeder dabei den ganzen Chor vertritt.

Der trözenische Frauenchor denkt bei *χέρσον* an die Gegend von Trözen, namentlich an die *χερσόνησος* von Methone, Thucyd. IV 45. Diese, welche vor Trözen gegen die Stürme schützend liegt, wird von Diktynna an der Stelle des Isthmus in feuchten Wirbeln der Salzflut überschritten. Gegen die Auffassung von *χέρσον* in ganz allgemeinem Sinn und die Verbindung

„in feuchten Wirbeln der Salzflut (*ἅλμας*) des Meeresgewoges (*πελάγους*)" spricht eben, daſs Diktynna doch nicht über das Festland (*χέρσον ϑ' ὑπέρ*) in solchen Wirbeln schreitet. Wohl aber schreitet sie darin nach dem überm Meeresgetose liegenden Festland, indem dabei besonders an das bei Trözen gedacht wird. Vgl. Neumann und Partsch 'Phys. Geogr. von Griechenland' S. 145: „ganz unbrauchbar (sind) wegen ihrer Exposition gegen nördliche Winde edie Einbiegungen der Küstenlinie zu beiden Seiten der hohen Halbinsel M." Die feuchten Windwirbel kreisen durch die *λίμνη* von Kreta her und brechen von Norden über das Küstenland nach Trözen herein. Von dort kommt nachher das von der Kypris gesandte Ungetüm. Denn nicht bloſs Diktynna schreitet rächend nach dem Isthmus von M., auch die Schaumgeborne erregt die Flut und braucht Poseidons Macht gegen den Sohn des Theseus, der an der Minostochter Ariadne gefrevelt hat; und der Kypris Sohn, Eros, *ποτᾶται ἐπὶ γαῖαν εὐάχητόν ϑ' ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον*, 1273—74. Aus dem epidaurischen Busen am saronischen *πόντος*, 1200, kommt jener schreckliche *ταῦρος*, 1229, durch welchen Hippolyt den Tod findet, 1213—14.

Die symmetrische Komposition dieser 6 Kola ist, daſs sich V. VI und VIII. IX chiastisch, a b b a, VII und X parallel verbinden. Thematisch nämlich besteht V aus *δάκτυλος κατ' ἴαμβον ἑπτάσημος*, VI aus 3. P., *συζ. δακτυλική*, und VIII aus 3. P., *συζ. δακτυλική*, VII wie X aber aus 2. P. und hyperkatalektischem *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*.

Mit einander zusammengestellt, ergeben Alpha und Beta folgende Symmetrie der orchestisch-metrischen Komposition.

Alpha	Beta	
I 4. 4. 4 (_ ⏑ ⏑)	3. 3, 3. 4 (Miktoi und Epitrite in	1. P.
II 4. 4. 4 (⏑ ⏑ _)	4. 3, 3. 3 der Folge a b, b a)	
III 2. 4, 2. 3 ⏑	2. 4, 2. 4 ⏑̇	
IV 4. 2, 3. 2 ⏑	4. 2, 4. 2 ⏑̈	
V 2. 3, 3. 4 (Epitrit)	(Epitrit) 4. 3, 2. 4	2. P.
VI 3. 2, 3. 4 „	2. 3, 4. 4 (_ ⏑ ⏑)	
VII 3. 2, 3. 4 „	3. 2, 2. 4 ⏑̇⏑	
VIII (Epitrit) 4. 3, 2. 3	2. 3, 4. 4 (_ ⏑ ⏑)	
IX „ 4. 3, 3. 2	„ 4. 3, 2. 4	
X „ 4. 3, 3. 2	3. 2, 2. 4 ⏑̇⏑	

Daſs *α* a VII ⏑ ⏑ ⏑ _ als ⏑ ⏑͡⏑ _ zu fassen ist, folgt aus der Responsion in *β* VII, b VII ⏑ ⏑͡⏑ _, ⏑ _ _; vgl. Arist. Quint. M. 56, Jahn 36, 3: *τοῦ τετάρτου παίωνος καϑαροῦ, οὗ πολλάκις ἤτοι τὰς δύο μέσας βραχείας συνάγοντες εἰς μακρὰν διὰ βακχείου καϑαροῦ ποιοῦσι βακχειακόν.*

Wie A[2] zuerst rückwärts schritt und dann sich umkehrte, so schreitet nun auch Γ[2] *σύ* sforzato mit lebhafter Aktion rückwärts und kehrt sich bei δ' *ἀμφί* um, von Phädra ab und der Diktynna auf der Periakte der Fremde zu. Vgl. über Diktynna Preller 'Griech. Myth.'[4] 317—18.

Auch Δ wendet seine Seitenschritte dahin, wie Γ, doch im ganzen und besonders zuerst in weit entschiedenerer Weise.

Ε kommt in VII mit *ἀ* bis an die Grenze auf 8, und das deutet auf die jambische Auffassung des Tribrachys *ἀνίε*, ◡ ⏖. Die Silben *νίε* werden zusammen in entgegengesetzter Richtung wie *ἀ* geschritten. Die Seitenschritte von *ἀνίερος ἀθύ* wenden sich von der Bühnenfront ab, wo die Diktynna und ihr Tempel auf der Periakte dargestellt sind. Wie V. VI centrisch VII gegenüber stehen, so schreiten Γ Δ erst nach, dann von der Scenenfront, Ε erst von, dann nach ihr. Diktynna ist hier Artemis, nicht die spätere Heroine. Auf der Periakte der Fremde ist ihr kretisches, auf der der Heimat ihr epidaurisches Heiligtum abgebildet; als Artemis steht sie auf 20, worauf Δ in VI endet. Inhaltlich vgl. *ἀνίερος ἀθύτων τρύχει* mit a VIII *Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἁγνὸν ἴσχειν* (*κατ' ἀβροσίου στόματος*), Schuld und Strafe. Das *τρύχει* nehme ich *ritardando*.

Das gleich folgende *φοιτᾷ γάρ* denke ich *accelerando*, besonders in *γάρ*, in *τᾷ* aber gedehnt: sie schreitet weithin.

Inhaltsgemäſs fällt dann IX dem Grenzchoreuten Ε zu; vorher aber VIII, worin Diktynnas Schreiten gemalt wird, dem Choreuten, der auf 20 vor Artemis steht, Δ. Dieser schreitet vor der Artemis her und mitten durch die weite *λίμνα* in der Mitte der Stoichosreihe durch, ganz bis 34 hin.

Der Sinn stellt V. VI und VIII. IX gegen VII und X, wie die Rhythmen des Themas und der Variation. Die Reihenfolge der Choreuten dagegen ordnet V und VIII gegen VI. VII und IX. X. Γ, Δ Ε und Γ, Ε Δ.

Anderseits stellt Ε dar, wie Diktynna-Artemis *φοιτᾷ*, auch nach der *χέρσος*, die überm *πέλαγος* liegt; um 1 Jambus über die Stoichosstellung *ια*—*κγ* und über *κα*—*κε* hieraus nach *κϛ*, mit welcher Reihe die über dem Querband der Thymele liegende, über dessen Niveau wieder beginnende Steigung derselben anfängt. *Libri ὕπερ sive ὑπὲρ*, Kirchhoff 1855; *πέλαγος codd.* Wilamowitz 1891.

In X endlich bewegt sich Γ *δίναις ἐν* und bleibt zwischen Γ und Ε, Meer und *χέρσος*, indem er sich zuletzt näher der Seite der *χέρσος*, wo Ε ist, bewegt. Mit den + 4, die Γ mehr als 10 hat, im ganzen 14, kehrt er von 34, der Grenzreihe des 1. Stoichos, zurück bis 30.

Γ Α Β stehen neben einander, so daſs je 1 Reihe sie trennt, auf *ιϛ*, *ιδ*, *ιβ*.

Die Betaantistrophe. I. II, III. IV: *ἤ πόσιν τὸν Ἐρεχθειδᾶν | ἀρχαγὸν τὸν εὐπατρίδαν | ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις | κρυπτᾷ κοίτᾳ λεχέων σῶν.* Mit *ἤ* beginnt Α etwas *ritardando*, um die Verdächtigung des Königs mit einigem Bedenken auszusprechen. Theseus ist *ἔκδημος*, vielleicht bei einer anderen? Das *πό* hat den stärkeren Ton, ist aber kürzer als die Arsis *ἤ*. Hin und her gehen die Seitenschritte in höchster Aufregung. Zu den *οἴκοις* dieser andern schreitet auch Β in III. IV. Die *κοίτα* dort, verschieden von der *νοσερᾷ κοίτᾳ* in a, ist eine *λεχέων σῶν*, indem *λεχέων* nicht bloſs das konkrete jetzige Ehelager Phädras im trözenischen Palast, sondern Phädras Ehelager überhaupt, das mit Theseus, bezeichnet, welches ihr Eigentum ist.

Die Erechthiden, deren *ἀρχαγός* Theseus ist, wohnen auf der Burg, die auf diesen. Wegen b I. II für A zu seiner Rechten liegt, der bei der Aufführung (der ersten, im athenischen Theater) dahin stets *δεῖξεις* macht. Er ist der *ἀρχαγός* von Edelgeborenen, die er von Phädra erhalten soll, und hat als solcher die doppelte Verpflichtung, eine neue, edelgeborene Nachkommenschaft zu zeugen; parallele Wortstellung, *πόσιν τὸν Ἐριχθειδᾶν* und *ἀρχαγὸν τὸν εὐπατριδᾶν* (vgl. Wil. S. 196).

Der oben angeführten Regel Hephästions über die *μολοττοί* in Jonikern entsprach in *β* aufser dem *ἢ σεμνᾶν* an ungerader Stelle auch das *ῥείας φοι* an gerader. In b entspricht ihr auch das *ποιμαίνει* an ungerader. Nicht aber thut es das *κρυπτᾷ κοί* an ungerader in b IV. Man mufs indessen auf den Grund jener Regel achten, welcher darin bestehen dürfte, dafs in beiden Fällen die Aufeinanderfolge von 5 langen Silben vermieden werden soll, ◡́ ◡ –̈ –, –́ –̈ – und –̈ – –́, –̈ – ◡́ ◡. Diesem Grund tritt aber b IV mit –̈ – –́, –̈ ◡ ◡ –́, –̈ nicht entgegen, weil wegen der *mollis solutio* im zweiten Joniker hier nur 4 lange zusammentreffen. Diese Auflösung entspricht dem Sinn des Kolons. Die Hyperkatalexen des Themas in III. IV, je 1 Kürze, sind von der Flöte scharf hervorzuheben, und die in IV ist ebenfalls vom Gesang mit scharfem Ton gedehnt am Schlufs recht laut sforzato vorzutragen.

V. VI. VII: *ἤ ναυβάτας τις ἔπλευσεν* | *Κρήτας ἔξορμος ἀνὴρ* | *λιμένα τὸν εὐξεινότατον ναύταις,* | und VIII. IX. X: *φάμαν πέμπων βασιλείᾳ* | *λύπᾳ δ' ὑπὲρ παθέων* | *εὐναία δέδεται ψυχάν*; Dem Sinn nach trennt sich von der letzten U.-P. *φάμαν πέμπων βασιλείᾳ* ab und schliefst sich an die 3 U.-P., an V. VI. VII, an. So auch Γ in VIII vor ΕΔ in IX. X.

Wie in *β σὺ σύ*, so wird in b *ἢ ἤ* nach entgegengesetzter Richtungen geschritten (innerhalb der 1. P. von *β* in II das *εἴτ' εἴθ'* nach entgegengesetzter, in III. IV *ἢ ἤ* nach derselben, weil dies *vel vel* doch zusammengehört, nicht aber so *Πανὸς* und *Ἑκάτας*). In den polyschematistischen Palimbakchien, 3. P., drückt b VI *ἔξ* das Zurückhalten mit der Trauerbotschaft aus, in *β* VIII *γάρ* die Weite des *φοιτᾶν*, in b VIII dasselbe Zurückhalten wie in b VI; in den polyschematistischen Bakchien, in *β* X *δί* den grofsen Wellenschlag, in b X *εὐ* das lange Gefesseltsein auf der *εὐνή*, analog wie IX *πέν* die Dauer des tiefgedrückten Leids. Das *ὑπὲρ παθέων* in b IX allitteriert mit *ὑπὲρ πελάγους* in *β* IX.*)

Die Epode. Jeder Choreut soll im ganzen 64 im 1. Stasimon schreiten (s. o.). Geschritten haben in Alpha und Beta A 47. 48, B 50. 50, Γ 54. 52, Δ 50. 54, Ε 50. 52; also haben noch in Gamma zu schreiten 10 Γ^{1}. Δ^{3}, 12 Γ^{3}. Ε^{3}, 14 Β^{2}. Δ^{2}. Ε^{2}. Β^{3}, 16 Α^{3}, 17 Α^{2}. In Gamma hat I 16, II 14, III 12, IV 14, V 10, VI 10, VII 12, VIII 14, IX 17, X 14. Da also

---

*) Die Rhythmen V. VI gerade, VII; VIII. IX schräggerade, X gerade in der Variation ordnen V. VI und X gegen VII und VIII. IX, während sie im Thema V. VI und VIII. IX gegen VII und X standen. Der Sinn V gegen VI. VII und VIII gegen IX. X, der Satz V, VI. VII, VIII gegen IX. X. [Nachtrag am Rand.]

nur I 16 hat und nur A^3 noch 16 haben soll, ist I an A^3 zu geben; ebenso IX an A^2, weil nur IX und A^2 17 hat und noch haben soll. Solche einzeln stehende Kola und Choreuten sind noch V. VI und Γ^2. Δ^3 mit 10. 10. Nun schloſs sich an A bisher immer, in Alpha wie in Beta, B an; und da sowohl B^2 als B^3 noch je 14 haben sollen und sowohl II als X je 14 haben, so gebe ich II und X an B^3 und B^2, weil I an A^3, IX an A^2 gegeben sind. Nun können noch III und VII an Γ^3 oder E^3 mit je 12, sowie IV und VIII mit je 14 an Δ^2 oder E^2 gegeben werden. Hier kommt nun in Betracht, daſs auf der strophischen Seite in α keine Variation in der zeitlichen Reihenfolge der Choreuten stattfand, wohl aber in a, β, b in derjenigen der 3 letzten, die VIII. IX. X sangen. Die Symmetrie würde im ganzen 1. St. in dieser Hinsicht wieder hergestellt, wenn nach der Variation in a, b das Thematische in c und nach dem Thematischen in α eine Variation nicht bloſs in β, sondern auch in γ folgte. Ich gebe daher III an Γ^3, VII an E^3 und erhalte so in γ die Reihenfolge ABΓΔE. Wie aber ist IV. VII zu vergeben? Dem Sinn nach bilden IV—VII eine Gruppe zwischen I—III und VIII—X (s. o.). Wie nun alles immer antithetisch war, so wird auch diese Gruppe antithetisch umfaſst, wenn ihre äuſseren Glieder dieselben sind, also zu E^3 in VII in IV sich E^2 stellt, woraus dann folgt, daſs VIII an Δ^2 fällt. Dann stehen an den innern Grenzen der 2 mal 3 Kola Γ^3 in γ III, Δ^2 in c VIII, und an den innern der 2 mal 2 Kola umgekehrt Γ^2 in γ V, Δ^3 in c VI; auſsen aber stehen bei den 2 mal 2 Kola E^2 in γ IV, E^3 in c VII, und bei den 2 mal 3 die Paare A^3B^3 in c I. II, A^2B^3 in IX. X.

Vorgreifend sei hier bemerkt, daſs in c die zeitliche Ordnung der Choreuten ABΓΔE ist, und da I. II. III schon an ABΓ dort gefallen sind, IV. V an strophische Choreuten fallen, darauf VI an Δ der Antistrophe fällt. An diesen Δ ist, um die Beziehungen recht klar zu machen, auch schon a VIII zu geben. Und da nun α VIII an Γ der Strophen fällt, so fällt V γ vorher auch an diesen Γ. Siehe unten Weiteres.

Die eben berührte Ordnung des Sinns ist (s. o.) diese, daſs V. VI in einer Beziehung zu I—IV, in anderer zu VII—X gehören. Das wird ausgedrückt, wenn von jeder der beiden Gruppen von je 4 das Grenzkolon sich mit einem der beiden mittleren verbindet; also IV mit V und VII mit VI. Da nun V in γ, VI in c steht (s. o.), so fällt auch IV in γ, VII in c.

Die Reihenfolge der Choreuten ist also in der Orchesis zeitlich

in α AA, BB, ΓΔE, ΓΔE, in a AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ. Jene wird erst in β zu AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ. Aus a AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ wird sogleich
in b AA, BB, ΓΔE, ΓEΔ, so daſs sich
in c ABΓΔE wiederherstellt.

Aus β AA, BB, ΓΔE, ΔEΓ aber wird
in γ EΓ, ΔAB, indem die beiden Gruppen vertauscht werden und Δ von der Gruppe der 3 zu der Gruppe der 2 gezogen wird.

So ordnen sich also chiastisch die 2 äuſseren Glieder α und c als ABΓΔE, die 3 inneren Glieder aβb als ΔEΓ, ΔEΓ, ΓEΔ.

Hiermit stimmt auch überein, daſs nach der Symmetrie in der Verteilung aller Baseis, im besondern zwischen dem 1. und 4. Stasimon (s. o.), in Gamma 3 und 3 Kola von je *ε'*, 2 und 2 von je *δ'* Baseis sein sollten. Wie das im einzelnen so ist, wird nun die ausgeführte Analyse zeigen.

I besteht aus *δάκτυλος κατ' ἴαμβον*, Kretikus und Jambus; ebenso IX. Aber die Stellung und Variation ist antithetisch. In I ∪ – ∪ –, – ∪ –, in IX – ∪ –, ∪ – ∪ –; wobei ∪ – ∪ – in I unverändert, in IX zu – – ∪ – variiert ist; sodann am Schluſs ∪ –, in I zu ∪ – –, in IX zu – – ∪ variiert, wie der Kretikus in I ≐ ∪ ∸, in IX ∸ ∪ ≐ ist. — Ferner II und X. Jenes, II, besteht wie X aus 2 zusammengezogenen Päonen, denen ein ∸ ϖ vorgesetzt ist, während in I und IX ein ∪ ∸ folgte. Die Päonen sind in II ein 1. und 3., in X ein 4. und 2. Päon. In I und IX stimmen also *πόδες* ∪ – ∪ – und ∪ –, weicht ab einer ≐ ∪ ∸ und ∸ ∪ ≐; umgekehrt stimmt in II und X 1 *π.*, ∸ ϖ, weichen ab 2, ≐ ∪ ∸, ∸ ≐ ∪ und ∸ ∪ ≐, ∪ ≐ ∸. Zu dieser Gruppe der 2 mal 3 gehören nun noch III und VIII. Beide bestehen aus 2 Päonen und 1 Sp., III aus ∪ ≐ ∪ ∪̇, ≐ ∪ ∸, ∸ –, VIII aus ∸ ≐ ∪, ∪ ≐ ∪ ∪̇, ∸ –, aus je 1 gleichen, einem 2. P., und je 1 verschiedenen, einem 1. und 3. P.; endlich je 1 sinkenden Sp. So haben denn I. IX hinten je 1 J., II. X vorn, III. VIII hinten je 1 sinkenden 4-zeitigen is. *π.* Man darf aber darum doch nicht insofern II. III und IX. X gegenüber I und VIII zusammenfassen, denn dann würde ∪ ∸ n, ∸ ∪ ∪ v, ∸ ∪ n gegenüber – ∸ n, ∪ ∸ v, ∸ – n stehen, was doch keine Ordnung gäbe, rücksichtlich des Isischen und Diplasischen, indem dieses dort voran, hier in der Mitte stände. Vielmehr bilden I. II überhaupt eine Gruppe und ebenso IX. X. Diese ist dadurch scharf bezeichnet, daſs in ihrem ersten Kolon ein *δάκτυλος κατ' ἴαμβον* steht, dem in I ≐ ∪ ∸ folgt, in IX ∸ ∪ ≐ vorhergeht, und der in I rein ∪ ≐ ∪ ∸, in IX polyschematistisch – ≐ ∪ ∸ ist. Zwar ist über Polyschematismus von *μικτοί* nichts überliefert; aber in Alpha finden sich Päone und Epitrite, in Beta *μικτοί*, Epitrite und Päone; und so führt die Symmetrie darauf, in Gamma *μικτοί* neben den Päonen zu finden, statt nur Päonen ohne und mit Beischritten anzusetzen. — Analog den beiden Triaden I. II, III und VIII, IX. X sind auch in den beiden Dyaden IV. V und VI. VII die beiden äuſsern und die beiden innern Glieder mit einander in Beziehung. IV besteht aus Jon. a min. und anap. Syz., VII aus Jon. a mai. und dakt. Syz., V aus anap. Syz. und (antithetisch) Jon. a mai., VI aus dakt. Syz. und (antithetisch) Jon. a min. Den ersten A. und D. von V und VI bläst die Flöte ohne Gesang. Für diese Teilung in V und VI sprechen die Cäsuren nach *δι' ἐμᾶς* und *νηδύος*, sowie *ᾖξεν* und *ἄδ'*.

I. II. III: *φιλεῖ δὲ τᾷ δυστρόπῳ γυναικῶν* | *ἁρμονίᾳ κακᾷ δύστανος ἀμηχανία συνοικεῖν.* Die Epode fängt nach Obigem also antistrophisch an und setzt scharf und deutlich auf diese Weise gegen Alpha und Beta ab, worin das Strophische *α*, *β* dem Antistrophischen a, b voranging. Zuerst löst sich in schwieriger Weise die gedrängte Stellung der *ἀμηχανία ὠδίνων*. Mit einer schweren Wendung und einem gebrochenen Schritt schreitet A zwischen B und Γ heraus und weiter in wiederholten Windungen nach 20 *ιβ*.

Von hier aus soll nun eine dem Auge wohlgefällige, mit dem strophischen Stoichos respondierende innere Ordnung des antistrophischen Stoichos gebildet werden, die von V. 169 bis 525, vom 1. bis zum 2. St. dauern soll. Die Worte *δυστρόπῳ γυ* werden von Schritten begleitet, die mit denen zu *ᾳ κακᾷ δύσ* fast parallel sind. Die im allgemeinen, besonders auch leiblich, schlechte Konstitution der Frauen ist auch natürlich infolge ihrer leidbringenden Beschaffenheit eine *δύστροπος*, besonders von einer Sinnesart, die dazu gehört, doch auch leiblich von einem schwer zu wendenden Leid, überhaupt von *δυστροπία* begleitet. So pflegt denn die *ἀμηχανία* der Geburtswehen und der Raserei dabei zu wohnen. Γ ist in den *οἴκοις*, bei A B, zu denen er hinübergeschritten ist; alle 3 Choreuten stehen in unmittelbar an einander grenzenden Reihen *ιβ*, *ιγ*, *ιδ*. Aus III greift der Sinn in II mit *δύστανος* zurück, wie er aus VIII in IX mit *Ἄρτεμιν* nachher vorgreift. Γ schreitet bei *ἀμηχανία συνοι* meist parallel mit A und B.

IV. V: *ὠδίνων τε καὶ ἀφροσύνας* | *δι' ἐμᾶς ἧξέν ποτε.* E war in *β* nach *κς* gelangt. Da IV nur gerade Rhythmen enthält und mit Länge anfängt, so kommt E von *κς* nach *κδ*. Anderseits kam A nach *ιβ*. So ist der ganze Stoichos von *ια*—*κγ* nach *ιβ*—*κδ* gerückt. Demgemäfs mufs nun Γ nach *ιη* rücken, während er zu Anfang von *α* auf *ιζ* stand. Mit IV. V haben sich die beiden oberen Grenzchoreuten der Dyade und der Triade in *γ*, E und Γ, von ihren beiden Gruppen abgelöst und sind auf ihre Endplätze in der Reihe 20 gelangt, während mit I. II. III. die ganze Triade von *ε* dahin gelangte. Die Methode dabei ist einer von den verschiedenen Fällen, wie 10 im ganzen und in Teilen hemiolisch und isisch gegliedert werden, in 4. 6 und 6. 4 und in 3. 2. 2. 3 und 2. 3. 3. 2 und in 5 = 2. 3 oder 3. 2 und 5 = 2. 3 oder 3. 2 und dann jeder dieser Fälle dem andern gegenübergestellt werden kann.

VI. VII: *νηδύος ἄδ' αὔρα* | *τὰν δ' εὔλοχον οὐρανίαν.* Mit diesen beiden Kola rückt die Dyade von c nach ihrer Endstellung in 20. Die Endstellung des antistrophischen Stoichos ist aus der jambischen zu einer anapästischen geworden, aus ΑΒΓΔΕ auf *ια*, *ιδ*, *ιζ*, *κ*, *κγ* zu AB, ΓΔ, E auf *ιβ ιδ*, *ιη κ*, *κγ*; indem ΒΔ ihre *χῶραι* auf *ιδ*, *κ* behalten, ΑΓΕ aber um je 1 von *ια*, *ιζ*, *κγ* nach *ιβ*, *ιη*, *κδ* gerückt sind.

Zu einer solchen Umänderung der innern Ordnung in den Tänzerstoichen giebt im allgemeinen der Umstand Anlafs, dafs das 1. und 4. St. zusammen ein chiastisches Ganze insofern bilden, dafs sie mit Anfang und Ende sich zusammenschliefsen. Dazwischen tritt dann das 2. und 3. St. so, dafs diese mit *ταραχή* auf dem Höhenpunkt zusammenstofsen und das 3. so anfängt, wie das 2. schliefst, dafs sie aber an das 1. und 4. sich so anschliefsen, dafs das 2. mit dem Schlufs des 1. beginnt, das 3. mit seinem Ende nachher den Anfang des 4. hergiebt: indem nämlich, abgesehen vom ersten Anfang und letzten Schlufs, immer Ende und Anfang eines vorhergehenden und folgenden St. dieselbe Stellung haben und dieses aus der Stellung von jenem die Orchestik der ein Ganzes bildenden St. nach der verflossenen Zwischenzeit fortsetzt.

Wie nun im Sängerstoichos die innere Ordnung aus dem Diplasischen ins Isische überging, damit die Sänger isisch ständen, wie sie nachher schreiten sollten, und damit sie sich von den Tänzern desto bestimmter unterschieden, die eine jambische Aufstellung genommen hatten, so unterscheiden sich nun auch die Stellungen der Tänzerstoichen im Verlauf der Orchesis am Anfang und Ende der 4 St. deutlich durch anapästische Ordnung von der diplasischen am Anfang und Ende des Ganzen der 4 St.

Eine andere als eine isische Ordnung kann dabei symmetrisch nicht eingenommen werden; eine hemiolische, eptritische ist nicht möglich, da die Stoichoslänge 13 beträgt.

In den Tänzerstoichen sind aber 2 isische Ordnungen zu bilden, während die im Sängerstoichos für alles Melos im St. bleibt. Diese 2 werden zweckmäfsig einmal nach oben, einmal nach unten hinüber gebildet, indem zwischen A und E die 3 andern Choreuten ihre Entfernungen so wechseln, dafs einmal A, einmal E isoliert wird und 1 Anapäst von der ihm nächsten Gruppe absteht, während die Einzelchoreuten in den Gruppen, Dyaden, von einander um $\frac{1}{2}$ Anapäst, die Dyaden aber auch je 1 Anapäst von einander stehen.

Dafs ich nur zuerst E^2 und E^3 isoliere, das thue ich im Anschlufs an den Gedanken und die übrige ihn ausdrückende Orchesis von Alpha und Beta, wie ich sie entwickelte. Ganz allgemein wäre zu sagen, dafs es gilt, auszudrücken, wie Phädra in die Fremde, zur fernen *χέρσος* hinüberkommend, unter den Einflufs der dort streitenden Göttinnen gerät.

VIII. IX. X: *τόξων μεδέουσαν ἀύτευν* | *Ἄρτεμιν καί μοι πολυζήλωτος* | *αἰεὶ σὺν θεοῖσι φοιτᾷ.* Den Seitenschritt bei *τό* thut Δ nach der Stelle und Reihe, wo die *ὠδῖνες* von E dargestellt wurden. Der Weg aber von VIII geht hin und her: wie es überhaupt dem Publikum sehr klar wird, dafs die erste Trias der Kola lauter schräge, die 1. und 2. Dyas, d. i. die 2. und 3. U.-P., lauter gerade, die 2. Trias, d. i. die 4. U.-P., lauter schräge Wege hat. Die aus 1 Choreuten der beiden oberen, EΔ, und aus 2 der 3 unteren Choreuten ΓBA bestehende noch übrige Drei der strophischen Seite reiht sich nun abschliefsend auf 20 in die neue Stellung des Stoichos ein, zuerst der eine, Δ. Dann wird anderseits zuerst die Grenzreihe deutlich von A eingenommen. Das in IX übergreifende *Ἄρτεμιν* wird von dem übrigen Teil dieses Kolons durch eine entgegengesetzte Seitenrichtung gesondert, indem es nach oben, das übrige nach unten seitwärts geht. X aber wird dann nach der Mitte, zu all den andern Choreuten geschritten, gemäfs dem auszudrückenden Gedanken *σὺν θεοῖσι φοιτᾷ.*

Die 3 ersten und 3 letzten Kola von Gamma haben die thematische Zahl der Baseis *ε′ε′ε′*, *ε′ε′ε′* behalten; in IV. V und VI. VII aber sind *δ′δ′*, *δ′δ′* zu *δ′γ′*, *γ′δ′* variiert.

Beide Tänzerstoichen stehen sich nun auf 20 *ιβ*, *ιδ*; *ιη*, *κ*; *κδ* gegenüber, in je einer geraden Reihe. Dies wäre bei der konjizierten Lesart *πάθει* statt des *πένθει* der libri nicht der Fall. Dann wäre E^3 zuletzt in *ι* nur bis 21 gelangt und stände allein hinter all den andern 4 und 5 Choreuten

auf je 20 zurück und nicht mit in der Reihe. Jeder im Publikum, auch der Ungebildete, hätte gesehen, dafs da etwas nicht in Ordnung sei und dafs in den Bewegungen vorher ein Fehler müsse stattgefunden haben. So erklärt sich denn auch die Genauigkeit der Griechen in der Silbenmessung. Sie waren darin keineswegs pedantisch. Denn bei dem prinzipiellen Zusammenhang von Gesang und Tanz, in denen beiden das Verhältnis 1. 2 herrschte und die Schrittweite so der Länge des Worts, Tons, Stehens entsprach, war es durchaus nötig, die Silben genau zu messen und in genau gemessenen, nicht nur thematischen, sondern auch variierten Metren zusammenzusetzen.

Aus der Teilungsart der Epode in der Orchesis in strophische und antistrophische Kola erklärt sich die Inkonsequenz in der Bezeichnung durch Strophe, Antistrophe, Epode. Eine bestimmte Reihenfolge respondierender Kola fand hier nicht statt, und man konnte daher die Ausdrücke στροφή und ἐπιστροφή, ἐπίστροφος hier nicht gebrauchen. Ein διστροφή, δίστροφος empfahl sich aber nicht, weil das den Gedanken erweckt hätte, als ob die Epode doppelt so viel Kola als eine der vorhergehenden Strophen hätte, während sie doch im ganzen eben so viele hatte; denn darauf wird man durch den Umstand geführt, dafs sie von eben so vielen Choreuten getanzt ward. Wenn das etwa in lyrischen Kompositionen nicht der Fall war, so pafsten die Namen διστροφή (das sich bilden liefs), δίστροφος auch nicht. Aus demselben Grunde würden ἐπιστροφή, ἐπίστροφος nicht passen.

3. Die Anapäste des Chors nach dem ersten Stasimon. V. 170—175.

I	*'Αλλ' ἥδε τροφὸς γεραιὰ πρὸ θυρῶν*	B _ ⊥ ⏑ ⏑ ÷, ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ÷
II	*τήνδε κομίζουσ' ἔξω μελάθρων·*	Δ _ ⏑̂⏑ _ ÷, _ ⊥ ⏑ ⏑ ÷
III	*στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται.*	E _ ⊥ ⏑ ⏑ ÷, ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ÷
IV	*τί ποτ' ἔστι μαθεῖν ἔραται ψυχά,*	A ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ÷, ⏑ ⏑ ⊥ _ ÷
V	*τί δεδήληται*	Γ ⏑ ⏑ ⊥ _ ÷
VI	*δέμας ἀλλόχροον βασιλείας.*	Γ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ÷, ⏑ ⏑ ⊥ _

Auf das Stasimon folgen 6 anapästische Kola, welche anderseits dem in Anapästen geführten Gespräch zwischen der Amme und Phädra voraufgehen. Sie gehören dem Chor. Welchem Teil aber des Chors? Sie beziehen sich auf die Erscheinung der Amme mit Phädra auf dem Logeion; doch sind sie darum nicht der erste Teil eines Kommos, weil in ihnen kein Wechselgespräch mit Personen auf dem Logeion begonnen wird. Auch gehören sie nicht zu dem folgenden 1. Epeisodion, weil der Chor schon längst aufgetreten ist; dazu können selbst die Amme und Phädra nur insoweit rechnen, als sie, wenn auch stumm, doch jedenfalls auf dem Logeion zuerst erscheinen. Vielmehr gehören sie noch zum ersten Agieren des Chors und bilden mit dem 1. Stasimon zusammen die erste *χορεία*.

Die ganze kleine Scene indessen, das stumme Erscheinen der Amme und Phädras und die Aufführung der anapästischen Kola durch den Chor, läſst sich auch als ein kleines Glied betrachten, welches den Übergang zwischen dem Stasimon, das nur Sache des Chors ist, und dem folgenden Dialog, der nur Sache der beiden Bühnenpersonen ist, bildet.

Da die Amme und Phädra *πρὸ θυρῶν*, vor der königlichen, der mittlern Thür, erscheinen und der Chor die Worte *ἥδε, τήνδε* braucht, so scheint es passend, diese Anapäste dem mittlern Stoichos, dem der Sänger, zu geben. Stehend braucht er sie nicht mehr vorzutragen, da er das *στάσιμον μέλος*, das Stehlied, eben vollendet hat. Er äuſsert nun wiederholt das lebhafte Verlangen, zu erfahren, was es denn eigentlich mit der Krankheit der Herrin auf sich habe, *τί ποτ' ἔστι* u. s. w., und dazu paſst es, daſs er auf sie, auf die *σκηνή* zuschreitet.

Von den 6 Kolen stehen die 4 ersten jedes mehr für sich, während die letzten 2 zusammen einen Satz von Prädikat und Subjekt bilden. Die

Sinngliederung ist: I Aber da ist, siehe, die alte Amme vor der Thür = Subjekt und (zu ergänzendes) Prädikat; II appositionelles Participium zum Subjekt = die da aus den μέλαθρα heraus führend; III Subjekt und Prädikat; IV Subjekt und Prädikat; V Prädikat und VI Subjekt.

Dem scheint eine solche Verteilung der 5 Choreuten zu entsprechen, daſs I, II, III, IV je einer der Nebenchoreuten, V, VI der ἡγεμὼν κορυφαῖος erhält: was, warum die Gestalt der Königin so zerstört ist, in lebhafter, wenn auch indirekter Frage.

Was bedeutet στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται? Gröſser wird die verhaſste Wolke ihrer Augenbrauen? oder meiner Augenbrauen? Sofort folgt: Was es ist, verlangt meine Seele immer mehr zu wissen; und dann folgt: was, warum das δέμας der Königin zerstört ist, und τί, τί ist eine Anaphora. Was es ist, es, das Vorhergehende; daher ist III von dem Leid Phädras zu fassen, vgl. 290 στυγνὴν ὀφρὺν λύσασα; und dann τί δεδήληται wegen der Anaphora indirekt, wie τί ποτ'. Das kurz gesagte τί ποτ' ἔστι wird in der Anaphora des Koryphäus auf das ganze δέμας ausgedehnt, und gefragt, was das denn eigentlich ist, eine gewöhnliche Krankheit oder eine Folge wovon? was denn eigentlich das δέμας so zerstört ist, was, d. h. ein erstauntes „in Beziehung auf was".

Jeder von den 4 Nebenchoreuten ΑΒΔΕ schreitet auf diese Weise 16 Engen und kommt bis nach ιζ, der ursprünglichen Reihe der Seitenhegemonen; der Koryphäus Γ aber gelangt mit 22 von ε nach κζ, um 2 Stoichoslängen von α vorwärts. Jene bleiben um 1 Enge hinter der jetzigen Reihe der Seitenhegemonen ιη zurück; dieser kommt um 1 Jambus über die jetzige äuſserste Reihe der Seitenstoichen, ιδ, bis κζ, und um 1 Enge über die äuſserste, nach dem Logeion zu, hinaus, die im 1. Stasimon von den Seitenstoichen betreten wurde. Wie ε um 4 Engen vor α war, so ist κζ um 4 vor κγ, der Mittelreihe des Querbandes über die Thymele, d. i. das Tanzgerüst, und über diese ganze Thymele.

Die Syzygie τί δεδήληται ist nicht durch Pausen oder Dehnungen zur Tetrapodie zu machen. Christ in den Sitzungsberichten der bayer. Akad. d. Wiss. Phil.-histor. Klasse, 1869, I, 1. Mai, S. 483. Die Schluſssilbe des Parömiakus ist eine Arsis; H. Buchholtz im Philol. XXXIII, S. 464.

Bei der Aufstellung der Nebenchoreuten des Koryphäus kommt der Umstand zur Geltung, daſs der Koryphäus als Leiter des Ganzen in der Mitte von drei Stoichen stehen soll, deren einer, jetzt der mittlere, daher nur aus 4 Nebenchoreuten bestehen kann. Diese würden nicht symmetrisch stehen, wenn einer von ihnen bei jambischer Aufstellung auf 7. 4. 7. 4. 7 auf 7 oder 7 fehlte. Nehme ich den Choreuten auf 1 heraus, den Koryphäus, so ist auch 7. 4. 4. 7 nicht ganz concinn, da zwischen 4 und 4 der Raum von 3. 2. 1. 2. 3, zwischen je 4 und 7 aber nur der von 5. 6 leer bleibt. Ähnliche Ungleichheiten ergeben sich bei den Aufstellungen 7. 5. 5. 7 oder 7. 6. 6. 7. Es bleibt als völlig symmetrisch nur die Ordnung 7. 3. 3. 7 übrig, wobei in den Lücken je 3 χῶραι unbesetzt sind, 6. 5. 4, 2. 1. 2, 4. 5. 6. Dies ergiebt anapästische Entfernungen. Diesen Namen ziehe ich

dem Namen daktylische und spondeische vor, weil der Mittelstoichos oft anapästische, doch nicht daktylische oder eigentliche spondeische Metra zu tanzen hat.

Diesen Entfernungen gemäfs lasse ich dann auch den Koryphäus, Γ[1], bis auf ε in seine erste Dirigentenstellung vorrücken, so dafs auch er um 3 Engen von der Reihe der andern Choreuten des jetzt mittlern Stoichos entfernt steht, wie jeder von diesen, A[1]B[1]Δ[1]E[1], um 3 von seinen Nebenchoreuten zur Seite.

Die Amme wird zunächst vor der Thür erblickt. Sie schreitet leitend voraus, und die πρόπολοι bringen die Phädra auf einer κλίνη hinterher. Die Kline wird gerollt und ist in generischem Sinn ein ἐκκύκλημαι, hiefs auch wohl so zur Zeit der 1. Aufführung. Später erhielt das Wort seinen speziellen scenischen Sinn; woher sich die Irrungen erklären, die Wilamowitz 'Herakles' I, 153, Anm. 64 bespricht. Die Amme geht wohl in der Mitte vorher. Nachher aber befindet sie sich zur Seite Phädras, deren Rechte sie gefafst hält, 333 δεξιᾶς τ' ἐμῆς μέθες. So denke ich mir, dafs sie, wie Phädra weiter vorwärts gebracht wird, auch nach dieser Seite hin vorwärts schreitet. Und da es nun passend ist, dafs der Choreut, der sie als Kommende jetzt bezeichnet, der ist, auf dessen Seite sie sich nachher befindet, so gebe ich I an B. Nicht an A, denn dieser befindet sich zu weit seitwärts von der Mitte auf 7, während die Amme zu Anfang auf 1 gedacht ist und dasteht. Die Breite der Kline für die Kranke ist genügend und passend, wenn sie zu 3 Spithamen angenommen wird, also auf 2. 1. 2. geführt und gestellt wird. Dann kann auch die Amme passend daneben auf 3 stehen, nachher also B[1] gerade gegenüber.

Bei I steht die Amme noch still, während B sich bis ιζ vorwärts bewegt. Bei II aber fängt auch sie an sich vorwärts zu bewegen; ebenso wird Phädra bei I auf der Kline an derselben Stelle vom Publikum erst eine Zeit lang ruhig erblickt und betrachtet, ehe sie bei II, in Bewegung, hereinkommt. II ist an einen der beiden Choreuten auf der andern Seite, Δ[1] und E[1], zu geben, da Phädra von der Amme aus dort sich befindet und mit τήνδε von einem andern Choreuten, als von B[1], bezeichnet wird. Auch hier gebe ich τήνδε aus demselben Grunde nicht an E, sondern an Δ, aus welchem ich I mit ἥδε nicht an A, sondern an B gebe. Beide, B und Δ, stehen den gezeigten Personen mehr gegenüber als auf den Ecken des Stoichos A und E.

III fällt dann an E, der nicht wie A die Amme zwischen sich und Phädra hat, sondern frei auf diese blickt. Diese wird immer finsterer aussehen, wie sie weiter ins Licht hervorkommt; αὐξάνεται: so auch αὐξάνεται die neue Aufstellung der Choreutenreihe, B und Δ, dann jetzt E.

Der Symmetrie mit diesen Vorgängen auf der Thymele entspricht es, wenn auch auf dem Logeion sich die Amme von α bis ιζ vorbewegt, wie B[1]Δ[1]E[1] ihrerseits von α bis ιζ auf der Thymele. Die Amme soll aber auch seitwärts nach 3, während jene auf ihren Reihen 3, 3, 7 bleiben. Sie soll auch der Kline Platz machen, die auf 2. 1. 2 hereinbewegt wird. Sie

thut dies mit einem Seitenschritt von 1 nach 3 bei der ersten Silbe von II, τήν.

Die Kline, 6 Spithamen lang, kommt bis κ, siehe unten. Zuerst 16 weiter bei II. Sie hat Räder; vorn und hinten je 2 Räder, kleine, so daſs sie im Durchmesser 1 χώρα nicht überragen. Steht nun die Amme auf α und die Kline mit ihrem vorderen Ende, dem Fuſsende, auf δ hinter α, so ergiebt sich alles symmetrisch, worüber noch Näheres nachher unten. Die Kline kommt bis nach ιδ, indem 2 Dienerinnen, πρόπολοι, hinten sie rollen, 2 φίλαι auf je γ hinter α, 2 πρόπολοι auf je β hinter α, alle auf je 3 stehen. An ihre Spitze stellt sich die Amme mit ihrem Seitenschritt auf ihrer Seite, und so kommen die 7 Dienenden, gedrängt um Phädra, mit der Königin, eifrig um sie besorgt, herein.

A[1] nur, der letzte Choreut der Reihe, vereinzelt, schaut erregt, in fragender Stellung, auf die Gruppe, die auf η, ϑ, ι, ια, ιβ, ιγ, ιδ, ιε und ιζ vor α steht, 2 πρόπολοι, auf η hinter der Kline, diese auf ϑ—ιε mit den 2 Paaren der φίλαι und πρόπολοι zu den Seiten auf ϑ und ι, und die Amme auf ιζ. Mit der zweiten Syzygie, ἔξω μελάϑρων, ist die Kline so weit gekommen, mit der ersten τήνδε κομίζουσ', von δεϛζηϑ hinter α bis αβγδεϛ vor α, alles auf 2. 1. 2 und beziehungsweise 3. Auch A schreitet nun mit IV in die noch offene Reihe 7 vorwärts, bis ιζ, zu erfahren verlangend.

Endlich schreitet Γ[1] mit V. VI, mit je 2 Engen, wie A, beginnend, während BΔE je mit einer Weite begannen, nach 1 κζ vor, um 10 Engen weiter als seine 4 Parastaten und steht nun, sich bald umwendend, wieder dirigierend vor den übrigen 14 Choreuten in der Mitte des Ganzen. Damit ist der ganze erste Chortanz und Chorgesang abgeschlossen.

Die beiden Tänzerstoichen machen während dieser 6 Anapäste teilnehmende Bewegungen.

Dasselbe thun die Personen auf dem Logeion. Sie begleiten und betrachten Phädra mit ausdrucksvoller Gebärde, namentlich bei den Worten des Koryphäus τί δεδήληται δέμας ἀλλόχροον, während welcher die Kline stillsteht, und dann bei βασιλείας, bei welchem Wort sie vor der Amme dicht vorbei nach ιε, ιϛ, ιζ, ιη, ιϑ, κ vorgeschoben wird. So richtet sich bei diesem letzten Wort die Aufmerksamkeit aller und des Publikums auf die Königin.

Es ist jedoch nicht etwa anzunehmen, daſs die stillstehenden Choreuten dabei ihre Stellen verlassen und dann zu denselben für ihren folgenden Tanz zurückzukehren. Sie tanzen ohne Schritte, mit dem übrigen Leibe, allenfalls unter einem gelegentlichen lebhaften Vor- und Zurücktreten. Mehr braucht man auch aus dem Scholion Aristoph. Wolken, V. 1334 (55) Dübner, 1352 [= Bekker II 140/1] nicht herauszulesen: οὕτως ἔλεγον πρὸς τὸν χορὸν λέγειν, ὅτε τοῦ ὑποκριτοῦ διατιϑεμένου τὴν ῥῆσιν, ὁ χορὸς ὠρχεῖτο. διὸ καὶ ἐκλέγονται ὡς ἐπιτοπλεῖστον ἐν τοῖς τοιούτοις τὰ τετράμετρα ἢ τὰ ἀναπαιστικὰ ἢ τὰ ἰαμβικά, διὰ τὸ ῥᾳδίως ἐμπίπτειν ἐν τούτοις τὸν τοιοῦτον ῥυϑμόν. Adnot. p. 449: Sequentia ita in R. V. Θ. διὸ καὶ ἐκλέγονται ἢ τετράμετρα ἢ ἀναπαιστικὰ (ἀνάπαιστα Θ.) λέγειν (λέγων V. λέγοντες G.). ὁ γὰρ ῥυϑμὸς ῥᾳδίως

προσπίπτει τούτοις. Martin 'Les scolies du Manuscrit d'Aristophane à Ravenne', 1882, p. 56 zu der Stelle: *Οὕτως* (13) — *διὸ καὶ ἐκλέγονται ἢ τετράμετρα ἢ ἀνάπαιστα λέγειν· ὁ γὰρ ῥυθμὸς ῥαδίως προσπίπτει τούτοις*. Der Rhythmus schliefst sich diesen Metern leicht an; die Gebärden dazu sind leicht zu machen. Es wurde in singendem Ton, taktmäfsig, von dem tanzenden Sänger gesprochen; die Längen doppelt so lang wie die Kürzen (in Syzygien mit sich ausgleichender Verkürzung und Verlängerung der beiden basischen Längen), nicht in bestimmten Intervallen, was Geppert 'Altgr. B.' S. 243 zu meinen scheint.

---

4. Der erste Kommos.

Die Strophe. V. 362—371.

I Ἄιες ὦ, ἔκλυες ὦ
II ἀνήκουστα τᾶς τυράννου πάθεα
III μέλεα θρεομένας;
IV ὀλοίμαν ἔγωγε, πρὶν σὰν φιλίαν
V κατανύσαι φρενῶν.

VI ἰώ μοι, φεῦ φεῦ.
VII ὦ τάλαινα τῶνδ' ἀλγέων·
VIII ὦ πόνοι τρέφοντες βροτούς.
IX ὄλωλας, ἐξέφηνας εἰς φάος κακά.

X τίς σε παναμέριος ὅδε χρόνος μένει;
XI τελευτάσεταί τι καινὸν δόμοις.
XII ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα
XIII Κύπριδος, ὦ τάλαινα παῖ Κρησία.

I	⏑ ⏑́ ⏑ ⏓́, ⏑ ⏑́ ⏑ ⏓́	δίμετρον παιωνικόν
II	⏑ ⏓́ –́, ⏑ –́ | ⏑ ⏓́ –́, ⏑ ⏑́⏑	„ δοχμικόν
III	⏑ ⏑́⏑, ⏑́⏑ ⏑ –́	μονόμετρον „
IV	⏑ ⏓́ – ⏑ –́ | ⏑ –́, –́ ⏑ ⏓́	δίμετρον „
V	⏑ ⏑́⏑ –́, ⏑ –́	μονόμετρον „
VI	–́ –, ⏓́ –́ –	παίων ἐπιβατός
VII	⏓́ ⏑ –́ | ⏑ –́, –́ ⏑ ⏓́	κρητικός, δόχμιος
VIII	⏓́ ⏑ –́ | ⏑ ⏓́ –́, ⏑ –́	„ „
IX	⏑ – ⏑ ⏓́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏓́	τρίμετρον ἰαμβικόν
X	– ⏑́⏑, ⏓́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑ ⏑́⏑, ⏓́ ⏑ –	δίμετρον δοχμικόν
XI	⏑ –́ ⏓́ ⏑ –́ | ⏑ ⏓́ –́, ⏑ –́	„ „
XII	⏑ – ⏑ ⏓́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏓́	τρίμετρον ἰαμβικόν
XIII	⏑ ⏑́⏑, –́ ⏑ ⏓́ | ⏑ –́, ⏓́ ⏑ –́	δίμετρον δοχμικόν.

Die *δέμνια* 180 weisen durch den Zusatz *νοσερᾶς κοίτας*, 179. 180, des kranken Daniederliegens, auf 131. 132 zurück. Die Lesart *κοίτᾳ* fehlt dort freilich in A E, steht aber doch in B C und *B C*, sowie *κοίτα* (nach der Ausgabe von Kirchhoff 1855, *κοίτᾳ* nach der von 1867) in b c, und ist

durch *νοσερὰ* in A, *νοσερᾷ* in B C E und *B C* gestützt, indem *νοσερὰ* und *κοίτα* teils weniger Zeugen für sich haben, teils aus dativisch gedachtem *ΝΟΣΕΡΑ* und *ΚΟΙΤΑ* stammen könnten; auch spricht das Scholion (Ddf.) 131, *τειρομέναν: καταπονουμένην ὑπὸ τῆς νόσου*, für ein datives *νοσερᾷ* mit einem substantivischen Zusatz, und das häufige Zurückgreifen bei Euripides auf frühere Worte, um Sinnbeziehungen anzudeuten, spricht gerade dafür, dafs *κοίτᾳ* dieser Zusatz ist. Phädra *τείρεται* von dem kranken *ἐντὸς οἴκων* Daniederliegen und will zur Abwechslung hinaus. Dazu pafst auch, dafs sie einmal etwas gehen will. Jenes Krankenlager nun, worauf sie *δέμας ἐντὸς* (*εἶχεν*) *οἴκων*, ist dasselbe Lager, welches 179 *ἔξω δόμων* ist, verschieden von dem Ehelager 154, und ward hinausgebracht, als sie davon aufstand. Zwar ist Phädra sehr erschöpft; dafs sie jedoch, namentlich wenn gestützt, gehen kann, sieht man daraus, dafs sie nach dem offenbar auf schauspielerischer Überlieferung fufsenden Scholion zu 215 aufspringt und das Schwingen eines Jagdspiefses andeutend nachahmt. Anzunehmen, dafs die *δέμνια* selbst Räder, Rollen hatten, ist keine Veranlassung. Da niemand auf ihnen lag, während sie vor die Thür des Palastes gebracht wurden, so konnten sie sehr wohl getragen werden. Dies war eine Arbeit nicht für die Amme und die Freundinnen, sondern für niedriger gestellte Dienerinnen, solcher Art, wie sie 200 mit *πρόπολοι* angeredet werden.

Die Scholien sagen zu 172: *τήνδε κομίζουσ᾽· τοῦτο σεσημείωται τῷ Ἀριστοφάνει, ὅτι καίτοι τῷ ἐκκυκλήματι χρώμενος τὸ ἐκκομίζουσα προσέθηκε περισσῶς.* A M. *τοῦτο σεσημείωκεν Ἀριστοφάνης, ὅτι κατὰ τὸ ἀκριβὲς τὸ ἔγκλημα τοιοῦτόν ἐστι τῇ ὑποθέσει. ἐπὶ γὰρ τῆς σκηνῆς δείκνυται τὰ ἔνδον πραττόμενα, ὁ δὲ ἔξω προϊοῦσαν αὐτὴν ὑποτίθεται.* Aristophanes hat wohl nicht einen Tadel, sondern etwas Ungewöhnliches bezeichnet. Das *ἐγκύκλημα*, will er sagen, werde zum Hereinrollen ins Haus, d. h. ins Theater, den Schauraum, aufs Logeion, natürlich auch als *ἐκκύκλημα* zum Herausrollen, sonst gebraucht, um *τὰ ἔνδον πραττόμενα* zu zeigen; das sei aber hier, wie das *ἐκκομίζουσα* zeige, ungewöhnlicherweise nicht der Fall, denn darin stelle er sie, die Amme, als eine *προϊοῦσαν* dar, das liege dem Wort, der Aufführung zu Grunde, werde hier vorausgesetzt. Dabei liegt also auf dem *-ϊοῦσαν* nicht der Nachdruck, sondern auf dem Gegensatz von *προ-* zu *ἔνδον*. Nebenbei nur wird doch zu verstehen gegeben, dafs die Amme *εἶσι*, geht, und gehend *κομίζει*, nicht *κυκλεῖται*. Es dürfte daher gerade hier nicht *ἐκκυκλήματι* statt *ἐγκυκλήματι* zu konjizieren sein. (Vgl. Schol. Alkest. 234: *οὐκ εὖ· κατὰ γὰρ τὴν ὑπόθεσιν ὡς ἔσω πραττόμενα δεῖ ταῦτα θεωρεῖσθαι.* Hier ist ein Tadel ausgesprochen, was Aristophanes zu Hippolyt 172 vielleicht nicht that. Barthold 'De schol. in E. v. fontibus', 1864, p. 9.)

Dies, dieser Art ist, genau genommen, *κατὰ τὸ ἀκριβές*, das *ἔγκλημα*, das die *ὑπόθεσις* hat, das *ἔγκλημα* gegen die *ὑπόθεσις* des Dichters. Welcher Art kann aber etwa das *ἐγκύκλημα* hier gewesen sein? Denn es ist ja nicht anzunehmen, dafs bei so vielen Verschiedenheiten der Anwendung in den Dramen es immer gleicher Art war. Dies hängt mit der Frage nach der Beschaffenheit der *δέμνια* zusammen.

Diese lassen sich vorstellen, wie die bei Guhl und Koner 'Das Leben der Griechen und Römer' 1. Aufl. S. 143 Figur 191 abgebildete Kline, worauf ein Kranker gelagert ist, offen an der linken Langseite, mit Lehnen an der rechten Langseite und beim Kopf- und Fuſsende an den Schmalseiten, so daſs Phädra eine Stütze fürs Haupt und den Rücken und eine züchtige Verbergung für die Füſse hat; natürlich ist Phädras Kline, dem Charakter der üppigen βασιλεία entsprechend, prächtiger als jene Kline vorzustellen. Von 4 Personen mag sie so getragen werden, daſs 2 οἰκέτιδες hinterm Kopfende sie anfassen und heben, 2 πρόπολοι an Ringen, die bei der Mitte der Seiten hängen; siehe über die Stellungen der Dienerinnen das Orchestische. Auſser diesen sind noch 2 φίλαι zu denken, die unmittelbar Phädra stützend führen, und die leitend allen vorausgehende Amme. Nachdem Phädra das Verlangen geäuſsert, hinauszukommen, fordert die Amme die φίλαι auf, jener mit aufzuhelfen und sie hinauszuführen, befiehlt den Dienerinnen, die Kline hinauszutragen, und geht leitend voran, κομίζει. So sind auſser der Amme 6 weibliche Personen um Phädra. Das Bild in der Archäol. Ztg. 1847, Tafel V und VI, vor den Ausgaben des Hippolyt von Barthold nach S. XLII, von Wecklein zu S. 21, zeigt zwar 7 auſser der Amme; es verlegt aber die Scene in die Gynaikonitis, und die eine Art Schleier haltende Dienerin wie auch die beiden Zitherspielerinnen mögen drinnen geblieben, andere auſser diesen 3 und den andern auf dem Bild noch drinnen gewesen und mit herausgegangen sein. Dies Bild kann überhaupt nur insoweit für die Zahl der Begleiterinnen in Betracht kommen, als es eine etwas gröſsere Zahl derselben wahrscheinlich macht. Von den 2 φίλαι wird Phädra, aus ihrer Wohnung auf der Heimatseite her, durch die Halle und die Stufen herunter geleitet und auf die Kline gesetzt und gelegt, von der linken, offenen Seite derselben, der Seite der Heimat, her.

Stufen sind in der Thür nach V. 856, ἔα, ἔα, 2 anzunehmen, d. h. so verstanden, daſs man mit 1 engen und 1 weiten = 3 engen Schritten auf die Höhe gelangt, mit dem ersten auf die Oberfläche der ersten Stufe, mit dem zweiten auf die der zweiten, mit dem dritten auf den Boden der Halle. So nimmt die Treppe in der Mittelthür 2 ′Spithamen vorwärts ein, horizontal $2 \times 0{,}2403375 = 0{,}480675$. In Beziehung auf die vertikale Richtung will ich der Kürze halber von 3 Stufen sprechen. Die Alten hatten im allgemeinen steilere Treppen als wir. Nach Vitruv IX 214. 215 (vgl. Rodes Übersetzung 2, 1796, S. 187° das Zitat aus Newton) ist eine Treppe zweckmäſsig nach dem pythagoräischen Lehrsatz einzurichten. Dies ergäbe bei einer Tiefe von 3, einer Höhe von 4 römischen Fuſs eine Hypotenuse von 5, $3 \times 3 = 9$, $4 \times 4 = 16$, zusammen $= 25 = 5 \times 5$. Dann wäre je 1 Stufe $^3/_4$ römische Fuſs = 0,222 hoch. Nun ist 1 Spithame = 0,2403375 Meter, eine etwas gröſsere Höhe. Der Einheit in den Maſsen halber für die Orchestik ist auch die Höhe nach Spithamen zu bestimmen (siehe unten die Anwendung beim Herab- und Hinaufsteigen der Artemis). Ich setze daher die Höhe jeder Stufe = 1 Spithame an, welche zu steigen nicht allzu mühsam ist, da es sich nur um 3 enge Schritte dabei handelt. Im

θέατρον zu Athen haben die Stufen je eine 0,22 steile Vorderseite, mit einer Steigerung von 0,10 bis zur Hinterseite; s. Lützows Zeitschr. XIII 199.

Die Kline wird von der Halle herabgehoben und auf ein Bathron mit Rollen gesetzt (Etymol. Gud. *βάθρον* ..... *ἢ θεμέλιον ἢ κλίνη*).

Die Kline nehme ich, an sich passend und zu allen nachher zu erörternden Bestimmungen stimmend, 3 Spithamen breit, 2 hoch, 6 lang an.

Das Bathron stelle ich mir so vor. Vor der Frontwand, deren Vorderseite in gerader Linie nach beiden Seiten die Vorderseite der untersten Stufe fortsetzt, die ganz im Innern liegt, vor dieser Frontwand ist hinter *α* der Boden auf *β γ δ* vor dem Hause erhöht. Erhöhung gehört nicht zum Logeion, doch zum Proscenium. Ich denke sie so hoch, dafs die unterste Stufe dadurch zu $^3/_4$ Spithamen Vorderseite vermindert wird = 0,180253125; die Erhöhung $^1/_4$ ist = 0,060084375. Ein Ausschnitt davon bildet das Bathron. Dies hat Rollen, wie wir sie ja auch unter unsern Sofas und Betten und Tischen haben; wozu ein hohler Raum von etwa 0,06 unter dem Bretterboden Platz genug gewährt; unter diesem erhöhten Bodenstreifen läuft der des Logeions noch fort, so dafs auf ihm die Rollen gehen können. Bewegt wird das Bathron an einer daran befestigten, von seiner Mitte durch eine Rille des Logeionbodens gehenden, metallenen schmalen Stange oder Lamina, von welcher ein Seil nach einer unter dem Boden des Logeions ganz nah vor der Thymele liegenden Walze geht, um die es sich windet. So ist das Bathron 3 Spithamen lang, auf *β γ δ* hinter *α*.

Die darauf gesetzte Kline Phädras hat ihr Schwergewicht auf *β γ δ* hinter *α* und ist auf diesem schweren Untergestell durch eine Klappe nach dem Fufsende fortgesetzt, die noch über *α β* vorn herausreicht, so dafs die ganze Kline 6 Spithamen lang ist = 1,442025. Diese Klappe wird durch schräg von dem Untergestell aufspringende Stangen getragen. Am Kopfende geht die feste Arbeit noch um 1 Spithame über das Untergestell hinaus. Draperien verhüllen den leeren Raum unter dem Lager.

Neben der, 3 breiten, Kline ist unten noch ein Rand des Bathrons auf jeder Seite von je 1, worauf je 1 *φίλη* und je 1 *πρόπολος* stehen und mit hervorgerollt werden. Auf diese Weise ist das Bathron 5 breit, 3 lang, etwa $^1/_4$ hoch.

Die Amme schreitet allen vorauf. Dafs *κομίζουσ'* in II nicht das direkte Führen Phädras durch sie zu bedeuten braucht, zeigt das Scholion zu 199 *αἴρετέ μου*: *λάβεσθέ μου τοῦ σώματος*. B. *ἐφύλαξε τὸ τῶν νοσούντων ἦθος πάντῃ πρὸς τὴν τοῦ σώματος κηδεμονίαν καταγινόμενον μονονουχὶ αὐτὴν ἡμῖν ὑποστήσας τὴν Φαίδραν προκομιζομένην καὶ τοῖς λόγοις καὶ τοῖς σχήμασιν*. Hier wird *προκομιζομένην* noch von der auf dem Lager liegenden Phädra gebraucht, welche ja das *αἴρετέ μου* spricht.

Sie schreitet so weit voraus, dafs sie das Tragen nicht hemmt und zuerst erblickt werden kann; sie steht auf *δ* vor *α* still, hier um 2 vor der Kline voraus, mit einem Anapäst oder Spondeus zuletzt von *β* hinter *α* bis *δ* vor *α*, *προϊοῦσα πρὸ θυρῶν* vor die *θύραι*, wo sie dann stillsteht, *πρὸ θυρῶν*, wie es in I heifst, d. i. vor den *θύραι*, dort *πάρεστι*. Sie schreitet

nicht auf 1 mitten vor der Kline, sondern, da diese rechts eine höhere Wand hat und diese Seite dadurch ausgezeichnet ist, auf 2 rechts vor dieser, die nur auf *β α β γ δ ε* steht, mit dem gröfseren Teil noch hinter *α*. Die ganze Thür ist breiter als die Seitenthür, woraus die Diener im Jägerchor traten und worin die *ὀπαδοί* dort hineingingen, als 7 Spithamen, um je 1 nach beiden von 1 aus breiter, im ganzen 9 breit, mit 2 Flügeln.

Während nun Δ[1] in II *τήνδε* spricht, steht die Kline, mit Phädra hinter der Amme nachgekommen, still, die Amme aber macht fürs Auge Platz, indem sie mit einem langen und engen Seitenschritt von 2 nach 5 auf *δ* tritt. Dann fordert sie Phädra und deren Umgebung auf, weiter vor zu kommen, was sie mit einer Gebärde nach ihnen hin thut. Dabei schreitet sie schon selbst bei *κο* um 1 mit dem linken Fufs von *δ* nach *ε* auf 5 vor und dann *μίζονσ' ἔξω μελάθρων* um 12 von da bis *ιζ* 5. Das *βάθρον* mit der Kline und den 2 *φίλαι* und 2 *πρόπολοι* zu deren Seite wird mit dem Fufsende bis *ιδ* von *β* um 12 Engen weiter gerollt, und dahinter schreiten hinterm Kopfende 2 Dienerinnen, scheinbar die Kline auf dem *βάθρον* schiebend. Hinter ihnen ist die 1 *φίλη* schon, nachdem sie Phädra mit an die Kline geführt, gleich herumgeschritten, um von den rechten Seite ihr beim Legen behilflich zu sein. Die Kline mit Phädra steht nun auf *ϑ*, *ι*, *ια*, *ιβ*, *ιγ*, *ιδ*, und E[1] ruft, nach ihr sehend, *στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται.*

Nachdem dann das übrige von A[1] und Γ[1] bis dahin in der oben erörterten Weise im Schreiten vorgetragen ist, wird zuletzt bei *βασιλείας* die Kline bis *κ*, *ιϑ*, *ιη*, *ιζ*, *ις*, *ιε* vorbewegt; infolgedessen dann die Amme auf *ιζ* 5 neben Phädra auf der Kline steht.

So ist nun das Ziel erreicht, nämlich eine Anordnung auf dem Logeion, die sich zu der auf der Thymele symmetrisch verhält. Wie hier A[1] B[1] Δ[1] E[1] auf *ιζ* stehen, so steht dort auf *ιζ* die Amme; und wie hier die beiden Seitenstoichen je auf 20 stehen, so ist dort die Kline bis *κ* gelangt.

Dies Ziel ist für alle oben entwickelten Bewegungen auf der *σκηνή* mafsgebend gewesen.

Noch ist hierbei nach Mafsgabe von 198 ff. einiges näher zu erörtern. Dort heifst es: *αἴρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα· | λέλυμαι μελέων σύνδεσμα, φίλαι. | λάβετ' εὐπήχεις χεῖρας, πρόπολοι. | βαρύ μοι κεφαλᾶς ἐπίκρανον ἔχειν. | ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.* Phädra hat blofse Unterarme, nicht sowohl weil sie Kühlung sucht, sondern aus sinnlicher Eitelkeit, die aus dem *εὐπήχεις* spricht. Deshalb sind ihr auch in der Gynaikonitis auf dem oben erwähnten Bild, wie ebenfalls dort den *φίλαι*, zweckmäfsig blofse Unterarme gegeben. Die *λεπτὰ φάρη*, von denen 133. 134 die Rede war, beschatten jetzt nicht ihre *ξανθὰν κεφαλάν*. Sie werden wohl etwas mehr als die *κεφαλάν* verhüllt haben; denn darauf deutet doch der Ausdruck *φάρη*. Mit dem *ἐπίκρανον* sind sie nicht zu verwechseln; sie sind nicht ein *σύνηθες στόλισμα*, Schol. zu 201. Vielmehr ist dabei an ein Diadem zu denken, das die gelockten Haare zusammenhält, denn es heifst: *ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις*; nach seiner Wegnahme fallen die Locken frei auf die

Schultern herab, das zeigt der Aorist ἀμπέτασον, der nicht auf ein allmähliches Entfalten durch die Hände nach dem geschehenen ἀφελεῖν deutet. Dafs Phädras Leib und Gesicht bisher sichtbar sind, folgt auch schon aus den Worten 172 στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται und 175 δέμας ἀλλόχροον.

Nachdem darauf 176—185 die Amme gesagt hat: „Nun ist dein Krankenlager hier unterm hellen, freien Himmel; bald aber wirst du, immer wechselnd und nach anderm verlangend, wieder hinein wollen", bittet Phädra, zunächst noch ruhiger im Präsens, αἴρετε, langsam ihren Leib aufzuheben, ὀρθοῦτε, ihren Kopf aufzurichten, ihr fehle die Kraft, und gebietet dann dringender, im Aorist, mit schnellerem Zufassen ihre schönarmigen Hände, die ohne Stütze mühevoll erhoben gehalten werden, zu ergreifen; thut das Gesagte. Ersteres thun die φίλαι, letzteres die πρόπολοι, die dazu aufgefordert werden. Langsam sollen sie heben, aufrichten; rasch stützen. Das Scholion zu 199 giebt für beides die Weise an: ὁ δὲ νοῦς, ἐπιθεῖσαι τοῖς ἑαυτῶν ὤμοις τοὺς βραχίονας καὶ ταῖς χερσὶν ἀντερειδόμεναί μου τοῦ αὐχένος, οὕτως με ἐπαίρετε. Ersteres sollen die πρόπολοι, letzteres die φίλαι thun, wie ausdrücklich gesagt ist. Die φίλαι treten also nach dem Kopf hin infolge dieser Aufforderung oder stehen schon neben dem Kopf, wie ich annehme, wenn sie es thun; hinten herumlangend, stemmen sie sich gegen den Nacken, und zwar nicht von derselben Seite her, wobei sie einander hinderlich sein würden. Die φίλαι haben Phädra von der Gynaikonitis her geführt, und es ist zu denken, dafs sie dabei an ihren beiden Seiten gingen. Dann helfen sie ihr auf die Kline, also von der Seite der Heimat her, wohin die offene Langseite der Kline stand. Die eine befand sich also nach dem Fufsende zu, links von Phädra, die andere am Kopfende rechts von ihr. Diese tritt dann ums Kopfende herum nach der andern Seite, da sie so nicht zwischen der Amme und den πρόπολοι am Fufsende durchzuschreiten braucht und im allgemeinen nach dem Kopfende neben Phädra hinstrebt. Beide φίλαι stehen dort, da sie nachher ἀντερειδόμεναι sein sollen und inzwischen ihre Stellung nicht ändern, auf ε, indem die Kline auf β α β γ δ ε steht. Auf ε befinden sie sich auf der ersten Treppenstufe und stehen höher als die πρόπολοι vor ihnen, über sie hervorragend, was zweckmäfsig ist. Man sieht dann ihr Gesicht; das der beiden πρόπολοι vor ihnen auf dem Bathron und das der 2 Dienerinnen hinter der Kline zwischen ihnen ist auch sichtbar.

Da die Amme bis 5 ιζ gekommen ist, die Kline bis κ, so soll jene, wenn wir die 6 Spithamen der Kline von κ her mit a, b, c, d, e, f bezeichnen, nunmehr auf der Spithame d, die gleich ιζ ist, herantreten, der Phädra das ἐπίκρανον abzunehmen. Denn Seitenschritte finden in anapästischen Kolen nicht statt, die Amme bleibt also auf ιζ bei diesem Hinantreten. Die πρόπολοι aber, welche [die Kline] am Fufsende durch die Halle trugen, machen ebenfalls keine Seitenschritte, wenn sie der Aufforderung λάβετ' gehorchen. Sie können also nicht vor der Kline auf je 2 stehen, und müssen diese an Griffen, Ringen, auf je 3 schreitend, gefahren oder

scheinbar gefahren haben (denn in Wirklichkeit werden sie selbst mit der κλίνη auf dem βάθρον hervorgefahren), da sie nachher auf 3 beim Heben von Phädras Armen neben ihr stehen müssen und also auch auf 3 zum Zweck des λαβεῖν hin nach dem Kopfende zu schreiten.

Da nun die Amme auf 5 steht, so können vor dieser die πρόπολοι auf der rechten Seite auf 3 zwischen ihr und der Kline bei diesem scheinbaren Fahren bequem durchschreiten. Und da die φίλαι auf 3 f stehen, die Amme nach 3 d = 3 ιζ hin soll, so haben diese beiden πρόπολοι nach 3 e zu schreiten, um den χεῖρες hinreichend nahe zu kommen, was doch nicht der Fall wäre, wenn sie auf c blieben und die Amme dann nach d zwischen sie und Phädras Arme träte. Von c bei der Mitte aber bis e sind 2 Engen = 1 Pyrrhichius. Diesen schreiten diese beiden πρόπολοι bei λάβετ', seitwärts sich bewegend, das Gesicht nach Phädra gewendet.

Die Amme aber tritt dann bei ἄφελ' von 5 nach 3 auf ιζ an die Kline hinan.

Hinter dieser stehen auf je 2 ιδ die beiden andern Dienerinnen, welche scheinbar die Kline hereinschoben.

So ruht nun Phädra auf der Kline, vor der königlichen Thür im Hintergrunde, nahe dem Rand des Logeions, auf 2. 1. 2, ιε, ις, ιζ, ιη, ιθ, κ, umgeben von der Amme, 2 φίλαι und 4 Dienerinnen, im ganzen 7 weiblichen Personen je auf 3 ιζ, 3 und 3 ις, 3 und 3 ιε, 2 und 2 ιδ, unter freiem Himmel.

Nachdem ihr die Amme das ἐπίκρανον abgenommen hat, so daſs der Phädra die gelockten Haare, sinnlich schön, auf die Schultern gefallen sind (Schol. 201 τὴν ἐρωτικὴν ἄκρως ἔφηνε πύρωσιν, οὐδὲ τοῦ συνήθους ἀνεχομένη στολίσματος), antwortet die Amme: „Wirf dich nicht so wild herum“. Phädra stellt dennoch ihr Verlangen 208 ff. mit lebhaften äuſseren Gebärden dar; Schol. 208 ταῦτα δὲ ἔξωθεν ἐσχημάτισται πρὸς τὸ ἦθος τῶν νοσούντων. Nach einer wiederholten Vermahnung von seiten der Amme steigert sich ihr λόγος ἐπὶ τὸ μανικώτερον ἅμα τῷ πάθει Schol. 215: ἐνταῦθα δὲ δεῖ τὸν ὑποκρινόμενον κινῆσαι ἑαυτὸν καὶ σχήματι καὶ φωνῇ καὶ ἐν τῷ „εἶμι πρὸς ὕλην“ ἀναπηδᾶν, ὡς αὐτὴ πορευομένη. [So Dindorf; Schwartz: αὐτῆς πορευομένης.] Sie macht dann vielerlei lebhafte Bewegungen auf dem Logeion, worauf ich nicht näher eingehe; dabei wird auch die Schluſskürze von 222 in βέλος ihre Erklärung gefunden haben. Der Parömiakus von 238 bildet den Abschluſs, mit welchem sie nach der Kline zurückkehrt. Wieder auf ihr ruhend, spricht sie 239 ff. und gebietet, wieder ihr Haupt zu verhüllen, im Aorist κρύψον, lebhaft, nur an das Verhüllen als solches denkend. Es sollen ihr wohl die schattenden φάρη wieder darüber gelegt werden. Sich schämend, weinend, sagt sie bittender κρύπτε, im Präsens; die Amme soll die φάρη sanfter ausbreiten. Man darf denken, daſs das ἐπίκρανον, wodurch die Locken zusammengehalten werden, zum Befestigen der φάρη benutzt ist. Auch das ἐπίκρανον, Diadem, und die gesammelten lockigen Haare selbst dienen mit zum κρύπτειν, indem die φάρη, Schleier, mehr nur vorn im Angesicht das Haupt verbergen. Die Amme

thut es, κρύπτω 250, und die folgenden Worte τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος | σῶμα καλύψει; zeigen, daſs sie nicht bloſs an das Haupt, sondern auch an das übrige δέμας des σῶμα denkt; τὸ δ' ἐμόν ist eben der Gegensatz zu τὸ σόν, was dabei vorausgesetzt wird. Sie tritt dann an den Rand des Logeions bis κβ vor und hält dort den folgenden, etwas philiströsen Monolog; worauf sie nach der χώρα 3 ιζ zurückkehrt, mit den letzten beiden Worten σοφοί μοι sich umwendend und dann wieder sich dem Chor zukehrend.

Nun sprechen der Chor, durch Γ[1] vertreten, und die Amme den folgenden Monolog in Trimetern, 267—283; wobei sie beide ihren Platz nicht verlassen.

Dann folgt 284 ff. die ῥῆσις der Amme. Mit 288 wendet sie sich von dem Chor ab zur Phädra, ἄγ', ὦ φίλη παῖ. Diese hat sich wieder von den verbergenden Hüllen frei gemacht, schon vor 274, wo Γ[1] sagt: ὡς ἀσθενεῖ τε καὶ κατέξανται δέμας, was doch besser paſst, wenn Phädra dabei dem Sprechenden vor Augen ist, als wenn er es in Erinnerung daran sagt, wie er sie eben bewegt sah. Auch 289. 290 καὶ σύ θ' ἡδίων γενοῦ, | στυγνὴν ὀφρὺν λύσασα καὶ γνώμης ὁδόν erinnern an 172 στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται, wobei Phädra, durch die φάρη nicht verhüllt, auf der Kline lag. So wird auch 280 ὁ δ' εἰς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων lebhafter, wenn es mit einer Gebärde nach dem sichtbaren πρόσωπον Phädras hin gesagt wird. Und nachher 300 setzt ἄθρησον voraus, daſs ihr Gesicht in dem Augenblick unverhüllt ist. Aufgeregt kehrt die Amme sich hin und her. 301 γυναῖκες ist an die Choreuten gerichtet, 294 γυναῖκες αἵδε geht noch auf die φίλαι und die Dienerinnen; mit ἥδε 303 zeigt sie aber schon wieder nach Phädra und wendet sich 304 ff. ganz zu dieser selbst. Als sie dann den Namen Ἱππόλυτον ausspricht, fährt Phädra mit οἴμοι auf und setzt sich auf; auf welche gleichsam körperliche Wirkung des Worts sich gut der Ausdruck θιγγάνει bezieht.

Darauf entspinnt sich ein lebhafter, zunächst fortgesetzt stichomythischer Dialog. Als Phädra 323 ἔα μ' ἁμαρτεῖν· οὐ γὰρ εἰς σ' ἁμαρτάνω sich von der Amme abwendet, will diese im Gegenteil bei ihr bleiben, 324 οὐ δῆθ' ἑκοῦσά γ', ἐν δὲ σοὶ λελείψομαι, und hängt sich gewissermaſsen (die Amme ist kleiner als die andern Frauen, vgl. auch das Bild der Scene in der Gynaikonitis) an die auf der Schulter der neben der Amme stehenden πρόπολος liegende Hand Phädras, mit einer gewissen Gewalt sie festhaltend und im Bücken sogleich herabziehend. Sie bückt sich über die, als niedrig vorzustellende, rechte Langwand der Kline und umfaſst dann auch Phädras, wohl in gebogener Stellung etwas erhobene, Kniee, 326 καὶ σῶν γε γονάτων. Die rechte Hand Phädras, 333 δεξιῆς τ' ἐμῆς μέθες, hält sie dabei fest, mit ihrer Linken. Bei φεῦ 344 sinkt Phädra zurück und zieht ihre Rechte aus der Linken der Amme und von der Schulter der πρόπολος, die Amme aber fährt in die Höhe aus ihrer gebückten Stellung.

Bei τί 350 (τί φῄς;) fahren alle um 1 Enge zurück, auseinander, von der Kline nach beiden Seiten und nach dem Palast; die übrigen, die nichts gesprochen haben, geradeaus; von ιδ 2 und 2 die beiden Dienerinnen

hinter Phädra nach ιγ 2 und 2; von 3 und 3 nach 4 und 4 die beiden *φίλαι* und *πρόπολοι* auf ιε, ις; die Amme, die schon gesprochen hat, mit einem Seitenschritt nach 4 ιη. Weit schrecken sie dann bei dem Ruf der Amme *Ἱππόλυτον αὐδᾷς* auseinander, alle mit weitem Seitenschritt, indem sie *Ἱππόλυτον* mitrufen, was einen grofsen Eindruck macht. In weiter Entfernung steht nun die vorher eng gedrängte Gruppe um die Kline mit Phädra, bange nach dieser hinschauend: auf je 13 ιη, 11 ια die 2 und 2 Dienerinnen, auf je 13 ιγ 1 *φίλη*, auf der Reihe 13 der einen von den unteren Dienerinnen auf 13 κ die Amme. Nunmehr springt Phädra wieder auf und eilt mit *σοῦ τάδ', οὐκ ἐμοῦ κλύεις* auf κ bis 14 gegenüber. Auf κ steht sie symmetrisch mit der Amme, auf 14 aber aufserhalb der Gruppierung aller andern Personen auf dem Logeion.

Mit *οἴμοι, τί λέξεις, τέκνον* schreitet die Amme, mit dem Seitenschritt nach κβ, von Phädra etwas fortweichend und der Kline ausweichend, im ganzen auf Phädra zu, bis 1, vor die Kline, wo sie einen Augenblick still steht und noch das *ὥς' μ' ἀπώλεσας* Phädra zuruft (353). Dann ruft sie dem Chor zu *γυναῖκες, οὐκ ἀνασχέτ', | οὐκ ἀνέξομαι*, weicht mit *οὐκ ἀνέξομαι* von Phädra wieder zurück bis 9 κβ, ohne Seitenschritt, weil mitten im Trimeter, wendet sich bei *ζῶσ'* ganz um und schreitet so, wieder ohne Seitenschritt im Trimeter, mit *ἐχθρὸν ἦμαρ* bis ις vom Freien fort (355). Wieder kehrt sie sich in ihrer Aufregung um und ruft nach dem Freien zu, stehend, *ἐχθρὸν εἰσορῶ φάος*. Abermals wirft sie sich herum, tritt mit *ῥί* nach ιδ 12, und, nochmals sich herumwerfend, verläfst sie die Lichtseite und schreitet mit *ψω μεθήσω σῶμ', ἀπαλλαχθήσομαι* dicht hinter der Kline hin, nach der Todesseite hinüber, bis 10 ιδ, und dann mit *βίου θανοῦσα*, mit Seitenschritt vom Palaste, wo sie lebt, fort, bis 17 ιε. Mit *χαίρετ'* wendet sie sich den *γυναῖκες* zu, die antistrophischen Choreuten anredend, und kommt, ohne Seitenschritt im Trimeter, nach 17 ιη. Auf 17 ιη spricht sie *οὐκέτ' εἴμ' ἐγώ* 357 mit einem Blick auf die nahe, auf κ 14 stehende Phädra, *οἱ σώφρονες γὰρ οὐχ ἑκόντες, ἀλλ' ὅμως*. Eben zwischen den beiden *πρόπολοι* hinausgeschritten, schreitet sie auf ιθ wieder mit *κακῶν ἐρῶσι* zwischen Phädra und der auf ιη stehenden *πρόπολος* durch in den Kreis der Frauen hinein, nach 10 ιθ, die Phädra bejammernd. Nach *Κύπρις* zeigend, spricht sie auf 10 ιθ *Κύπρις οὐκ ἄρ' ἦν θεός, | ἀλλ' εἴ τι μεῖζον ἄλλο γίγνεται θεοῦ* (360), stehend, und schreitet dann auf 8 von ιθ bis α mit *ἣ τήνδε κἀμὲ καὶ δόμους ἀπώλεσεν* bis nahe vor deren Bildsäule, worauf sie sich dem Publikum zukehrt. Bei *τήνδε* zeigt sie, fortschreitend von ihr, mit der Rechten auf Phädra, dann bei *κἀμέ* und *καὶ δόμους*, mit beiden Armen wehklagend, auf sich und dann ebenso auf den Palast.

Ich gehe jetzt zur Darstellung der Strophe des 1. Kommos über.

Da die Antistrophe, nachher 669 ff., nur von 1 Person, von Phädra, getanzt wird, so ist dies auch bei der Strophe 362 ff. hier vorher der Fall. Ich gebe sie daher dem Koryphäus Γ[1].

Eine sich ausgleichende Beziehung von + und — in *παραλλαγαί* findet zwischen dieser Strophe und Antistrophe so wenig statt wie zwischen

den Strophen und Antistrophen des 1. Stasimons, weil eine Ausgleichung der Art nur bei Wegen stattfinden kann, die von derselben Person geschritten werden. Diese Regel gilt natürlich für alle solche Fällen analog.

Übersichtlich bemerke ich im voraus, dafs die 14 Nebenchoreuten die Symmetrie des Tanzes von Γ[1] mit bedingen und deutlich machen. Die Seitenstoichen stehen auf je 20, um je 19 von 1 entfernt. Der Koryphäus schreitet je bis 19 seitwärts. Sie messen von je *ιβ* bis *κδ* je 13 Engen; und Γ schreitet von *κζ* den 1 Jambus von *κδ* aus bis *ϑ*, d. i. je 1 Jambus über *ιβ* hinaus, zusammen 13 + 3 + 3 = 19 Engen in der Richtung geradeaus. Er schreitet 3 mal zwischen B[1] und Δ[1], je 1 mal zwischen A[1] und B[1], sowie Δ[1] und E[1] durch. Die Reihe *ιζ*, die vom Stoichos des Koryphäus, bildet Grenzen für gröfsere Abschnitte seines Tanzes. Das thun auch auf dem Logeion die Reihen der Phädra, 14, und der Amme und Kypris 8. Die Reihe 13 der *πρόπολοι* und *φίλαι* teilen die Entfernungen des Raumes zwischen Mittelstoichos und Seitenstoichen 7—19 in 6 $\times$ 2 gleiche Hälften, 7. 8. 9. 10. 11. 12 und 14. 15. 16. 17. 18. 19; indem 7 von 13 ∸ 6, und 13 von 19 ∸ 6 ist.

Das Scholion zu 362 sagt zu *ἄιες ὤ*: *ἐκπλαγεὶς ὁ χορὸς τὴν ὑπερβολὴν τοῦ πάθους, σχετλιάζει οἰκτείρων ἅμα καὶ θρηνῶν τὸ συμβάν. καὶ τὸ σχετλιαστικὸν ὤ διὰ μέσου κείμενον οἰκεῖον ἐν λυπουμένοις ..... μιμούμενος.....* ὅ *δὲ λέγει τοιοῦτόν ἐστιν· ἤκουσας, φησί* (der Chor), *τῆς ..... πρὸς ἀλλήλας δέ φασιν* (entweder die Choreuten oder die von ihnen dargestellten Trözenierinnen)..... Was sagen sie? das *ἄιες ὤ* und so natürlich auch das *ἔκλυες ὤ*, wie es weiter heifst: *οἰκειότατα δὲ μέσον κατεπάγει τὸ σχετλιαστικόν* (hier ist wohl nicht mehr *ὁ χορός*, sondern allgemein die redende Person als Subjekt gedacht), *ὡς ἂν τῇ λύπῃ κωλυομένη* (dies ist nur die im Namen der andern redende Trözenierin, die der den Chor vertretende Koryphäus darstellt) *ἀπαρτίσαι τὴν διάνοιαν.* Bei *φασίν* ist nicht allgemein blofs an Gefühlsäufserung, sondern geradezu an Sprechen zu denken; denn es heifst *μέσον κατεπάγει τὸ σχετλιαστικόν*, das *ὤ*, welchen Worten entsprechend vorher es vom *χορός* heifst: *διαφόροις τε ῥήμασιν* (dem *ἄιες* und dem *ἔκλυες*) *αὐτὸ κατεπάγει, τὸ τῶν λυπουμένων ἦθος μιμούμενος.* Doch nur von diesen Worten, vom *κῶλον* I, gilt das *φασίν*, alles Fernere ist nicht einbegriffen. Und bei der Concinnität von Gesang und Tanz läfst sich das auch nicht wohl anders denken; denn nur von 1 Person wird die Strophe wie die Antistrophe getanzt, also mufs diese Einheit doch auch im Gesang bestehen, wenn auch immerhin effektvoll zu Anfang alle Trözenierinnen des Chors in den Gesang einstimmen mögen.

Wie die Singulare *ἄιες, ἔκλυες* zeigen, wendet sich je 1 Trözenierin an je 1, wobei alle aufser Γ[1] stehen bleiben. Nach dem Gefühlsausbruch schweigen dann die andern 14, aber nicht bewegungslos, sondern indem sie Γ[1] mit stummen Gebärden begleiten. Es wenden sich etwa einander zu A[2] und B[2], Δ[2] und E[2], A[3] und B[3], Δ[3] und E[3]; und Γ[3] und E[1], Γ[2] und A[1]; während Γ[1] und B[1] Δ[1] zu einander sprechen, Γ[1] zu jedem der letzten beiden.

Der Scholiast konstruiert: Vernahmst du, o! hörtest du, o! die τύραννος, welche ἀνήκουσα spricht? Allein es gehen die πάθη doch nicht bloſs auf das, was Phädra sagt, sondern auf alles, was von ihr und der Amme zuletzt geredet ist. Ich konstruiere: Vernahmst du, hörtest du die nicht anzuhörenden πάθεα der Tyrannos? Gerade die Amme hatte sie ja ausgesprochen und Phädra geantwortet: σοῦ τάδ' οὐκ ἐμοῦ κλύεις, und dann die Amme noch 9 Trimeter gesprochen. Daran schlieſst sich dann noch absolute: μέλεα (adverbiell) θρεομένας, die in jämmerlicher Weise θρεῖται, auch während der 9 Trimeter noch Jammerlaute ausstöſst und murmelt. Γ¹ schrickt zurück, wendet sich ganz um (mit einer μεταβολή Asklepiod., Köchly und Rüstow 'Griech. Kriegs-Schriftst.' II 1 S. 168) und schreitet auf Β¹Δ¹ zu.

I: ἄϊες ὤ, ἔκλυες ὤ (362). Die beiden ersten Engen zu ἄϊ gehn geradeaus. Dann beginnen die Seitenbewegungen. Gemäſs der Gleichförmigkeit des 2-maligen 4. Päons, der, 2 mal mit den Engen eilig vorschreitend, dann lange mit ὤ bei der Weite verweilt, bewegt sich Γ¹ gleichmäſsig nach beiden Seiten. Der Koryphäus thut, zurückschreckend, den ersten Seitenschritt von Phädra fort nach der Seite von Β¹, also nach 2, indem Β¹ auf 3 steht. In Gegenbewegung schreitet er dann nach 1 und 2 zu Δ¹ auf der andern Seite hinüber; klagend umfassen sich Γ¹ und Δ¹. Man kann diese Schritte paarweise zusammenfassen, als auf 1. 2 und 1. 2 hin und her gehend.

II: ἀνήκουστα τᾶς τυράννου πάθεα. Mit ἀνήκουστα entfernt sich Γ¹ von Phädra, nach der strophischen Seite hinüber. Auch sämtliche Seitenschritte gehen von Phädra fort, nach dem θέατρον zu. Ihre Gröſse bestimmt sich nach dem zu erreichenden Ziel, der Reihe θ (s. o). Die beiden Dochmien gehen nach derselben Richtung, der strophischen Seite, und bilden 1 Weg, 1 Kolon.

III: μέλεα θρεομένας. Dieser Dochmius wendet sich wieder zum Logeion, wo Phädra θρεῖται. Damit Γ¹ bis 19 neben Γ² gelange, ist der Seitenschritt des Kolons von Γ¹ nach rechts zu thun und der Päon ◡◡◡_ als Umbildung aus ◡_, ◡◡ zu fassen. Γ¹ hat in III nun wieder ιζ erreicht, bis wohin er in I kam.

IV und V: ὀλοίμαν ἔγωγε πρὶν σὰν φιλίαν | κατανύσαι φρενῶν. Die libri sprechen überwiegend nicht für φίλαν, sondern für φιλίαν. Metrisch ist dies so gut möglich wie φίλαν. Die Synizese von ια ist bei den Tragikern zwar selten, kommt aber doch bei ihnen vor. Vgl. Richard Klotz im Jahresbericht für Altertumswissenschaft XXXVI (1883 III) S. 352, der sich mit mit C. Fr. Müller 'De pedibus solutis u. s. w.', Berolini, p. 74. 75 für sie erklärt. Beide handeln dabei vom Trimeter. Kühner 'Ausf. Gramm.' I S. 180 erkennt sie bei Tragikern sowohl in lyrischen Stellen als auch in Jamben an. Nach Hartel 'Homer. Studien III' S. 14. 18 kann bei Homer das ι hier halb konsonantisch sein, ohne Position zu machen.

Die Lesart φιλίαν giebt auch einen vortrefflichen Sinn.

Man könnte übersetzen wollen: *utinam perierim*, ehe deine Liebe zur

Vernunft zu Ende ging, du liebestoll wurdest. Vgl. Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 194 Anm. 3, S. 961 ε, wo Hippolyt 406. 407 ὡς ὄλοιτο in solchem Sinn angeführt ist. Zu φρενῶν = σωφροσύνης vgl. 389 ὥστε τοὔμπαλιν πεσεῖν φρενῶν; zur Konstruktion von φιλίαν c. gen. Plat. Republ. 581 A φιλίαν τοῦ κέρδους. Die Personifikation von φιλίαν durch die Verbindung mit κατανύσαι macht wohl keine Schwierigkeit. Indessen spricht doch gegen diese Erklärung, daſs dabei φρενῶν, von φιλίαν getrennt, nachschleppen würde und κατανύσαι, ohne Akkusativ, Präposition und sonstige objektive Beziehung absolut stände.

Daher ziehe ich eine andere Erklärung vor, für die auch sonst alles spricht. Das Verbum κατανύω (denn καταλῦσαι ist wegen des Metrums ⏑ ⏑ _ _ unmöglich, da ⏑ ⏑ ⏑ _ nötig ist) findet sich nur einmal sonst c. gen., Soph. Elektra 1451: ἔνδον· φίλης γὰρ προξένου κατήνυσαν. Ägisth fragte dort, wo die ξένοι seien, und die Antwort ist daher von dem erreichten Ziel des Weges zu verstehen, den die ξένοι, Orest und Pylades, vollendeten. Sie seien drinnen, sagt Elektra; denn die πρόξενος, zu der sie gelangt seien, sei φίλη und habe sie daher hineinkommen lassen, sie aufgenommen. Ägisth, der Fragende, soll und muſs dabei an Klytämnestra denken, während mit feindlichem Spott gegen Klytämnestra Elektra vielmehr im stillen denkt, sie selber sei die φίλη πρόξενος. Man darf also nicht etwas wie αἷμα γενέθλιον ergänzen; denn Ägisth muſs die Worte anders verstehen können und anders verstehen; und wie er es faſst, das muſs der nächstliegende, natürliche Sinn sein, hinter dem erst der andere mögliche sich verbirgt.

Nun sagt zwar G. Dindorf, Sophocl., Ed. tert., Oxon. 1860: κατήνυσαν] *Cum genitivo coniunctum, quia idem est quod* ἔτυχον. Doch liegt vor einem erreichten Ziel, worauf ja τυγχάνειν c. gen. geht, bei Wandernden ein Weg, und auf diesen Begriff eines Weges geht ja κατανύειν in dem Sinn von τυγχάνειν hier zunächst; κατανύειν ὁδόν τινα einen Weg vollenden, und infolgedessen ein Ziel erreichen, τυγχάνειν τέλους τινός, metonymisch also κατήνυσαν = ἔτυχον. Somit wäre an unserer Stelle, im 1. Kommos des Hippolyt hier, ὁδόν zu κατανύσαι vor φρενῶν zu ergänzen.

Wie nun? ist φρενῶν von κατανύειν ὁδόν = τυγχάνειν als einem metonymischen Gesamtbegriff oder bloſs von dem zu ergänzenden ὁδόν abhängig? Das letztere ist einfacher und daher vorzuziehen. Denn bei ersterem soll erst der ohnehin schon tropisch hier angewandte Gesamtbegriff von κατανύειν sc. ὁδόν in den metonymisch dabei liegenden von τυγχάνειν, ein Ziel treffen, verwandelt und dann davon der bei τυγχάνειν gebräuchliche abhängige Genitiv abhängig gemacht werden; während in letzterem Fall nur ein Tropus stattfindet, und φρενῶν in diesem von ὁδόν abhängig gedacht ist. Es bedarf dazu aber dann nicht auch noch einer zweiten Ergänzung zur ersten, zu der des ὁδόν selbst, wie Brunck will, τὴν ὁδὸν εἰς φίλης προξένου οἶκον. Was aber heiſst hier ὁδόν c. gen.? Ὁδός c. gen. vom Ziel steht Hippol. 1197: τὴν εὐθὺς Ἄργους κἀπιδαυρίας ὁδόν = den geraden Argos- und Epidaurusweg. Der Sinn ist nicht = den Weg gerade nach Argos und Epidaurus, sondern = den geraden Weg von Argos und Epidaurus.

Auch sonst findet sich attisch *εὐθύς* mitunter = *εὐθύ*, so dafs, wie Plat. Axioch. 364 B *ἡ εὐθὺ ὁδός* gesagt ist, so auch *ἡ εὐθὺς ὁδός* = der gerade Weg gesagt werden kann (auch Thuc. VIII 96 liest Bekker Ausg. 1868 [p. 280, 11], vgl. auch Lobeck 1821 zu Phrynichus 144, *εὐθὺς σφῶν*). So soll hier nicht der Weg gerade nach A. und E. einem andern Weg gerade nach X, ein gerader einem andern geraden Wege entgegengesetzt werden, sondern der gerade A.- und E.-Weg den ungeraden A.- und E.-Wegen. Nicht Weg, nicht gerader Weg ist der näher bestimmte Begriff, sondern der A.- und E.-Weg ist es, der als der gerade A.- und E.-Weg den ungeraden A.- und E.-Wegen gegenübergestellt wird. Über diese Wege vgl. Barthold zu 1197, in der Ausgabe des Hippolyt, Weidmann 1880. Auch Dindorf liest in Poet. Scaen., Ed. V, Lipsiae 1869 *εὐθὺς* und hat die Konjuktur *εὐθὺ* im Corp. praef. XXII, die Passow anführt, zurückgenommen.

Auf eine bestimmtere bildliche Auffassung führt das Scholion A. B zu 365; *κατανύσαι: πληρῶσαι παρὰ τὴν νύσσαν, ὅ ἐστι πρὶν λῆξιν λαβεῖν σου τὰς προσφιλεῖς φρένας.* Dabei ist *ὁδόν* als Subjekt subintelligiert. Doch ist das bei Euripides nicht so. Vielmehr ist bei diesem nicht *κατανύσαι* = *πληροῦν* intransitiv, wie dies bei Passow s. v. 4, sondern mit *φιλίαν* als Subjekt und *ὁδόν* als Objekt zu denken. Das Bild von der Rennbahn ist aber allerdings nach der Andeutung des Scholions wohl das, woran Euripides denkt. Dabei ist unser *νύσσαν* nicht *καμπτῆρα*, *metam*, sondern *βαλβῖδα*, *carceres* zu verstehen; vgl. Maneth. VI (VII) 738, rec. Koechly in Poet. bucol. et didact., Didot 1851: *Αὐτὰρ νειατίην ἐλάων περὶ νύσσαν ἀοιδὴν Sed ultimam movens circa metam cantum,* und 743. 744: *τά τ' ἐμοὶ δωρήσατο Μοῦσα δεδάσθαι* ..... *ἀοιδήν*, 752: *καταπαύσω ἀοιδήν*, 754: *ἐμῇ πορσύνετ' ἀοιδῇ.* Auf diese Auffassung von *νύσσαν* = *βαλβῖδα*, *carceres* in dem Scholion A. B zu 365 weist das dort gleich folgende *λῆξιν λαβεῖν.*

Bei dieser Auffassung ist *φιλίαν* wie gewöhnlich absolute, nicht aber c. gen. konstruiert, wie letztere Gebrauchsweise sich z. B. in der oben angeführten Stelle Plat. Rep. 581 A *φιλίαν τοῦ κέρδους* findet. Möglich wäre auch *φιλίαν φρενῶν* = *σωφροσύνης*. Allein absolute findet es sich auch, und so meist von guter, edler Liebe, z. B. Eurip. Alkest. 279 *σὴν γὰρ φιλίαν σεβόμεσθα,* Plat. Phädr. 255 D. E *οὐκ ἔρωτα, ἀλλὰ φιλίαν.*

Den Gegensatz zu unserer Stelle bildet 87: *τέλος δὲ κάμψαιμ' ὥσπερ ἠρξάμην βίου.* Auch dort war das Bild der Rennbahn gedacht; vgl. Barthold in seiner Ausgabe zu der Stelle. Das Scholion sagt [zu V. 87]: *τὸ δὲ τέλος τοῦ βίου ἀναλύσαιμι, ὥσπερ καὶ ἠρξάμην, ἐν σωφροσύνῃ διατελέσας.* Zu *ἀναλύσαιμι* vgl. die falsche Lesart *καταλῦσαι* 365. Auch 87 aber ist an die *νύσσαν* = *βαλβῖδα* gedacht, was durch *τέλος βίου* bewiesen wird. Dem Wettlauf des *βίου* steht 365 der Wettlauf *φρενῶν* entgegen. Das *κάμψαιμ'* 87 kann daher nicht für den *καμπτῆρα* = *metam* entscheiden, sondern ist in allgemeinerem Sinn gebraucht; um beide *νύσσας*, die an dem Ausgang und letzten Ende zugleich wie die am entgegengesetzten Ende, biegt der Wett-

rennende. Phädras Wagen scheitert an der *βαλβίς*, Hippolyts Wagen siegt im Wettlauf der Vernunft. Phädras Vernunft scheitert, nimmt *λῆξιν* vorm Ziel des Wettlaufs.

Der Genitiv bei *ὁδός* hat mannigfaltige Bedeutungen. Hier, 365, und vorher 87, ist der Weg der des Wettrennenden, den dieser macht, *iter*. In Sophokles' Elektra 1451 und Euripides' Hippolyt 1197 ist der Weg *προξένου* und *Ἄργους κἀπιδαυρίας* der zur *πρόξενος* und der nach *Ἄργος* und *Ἐπιδαυρία*, auf dem man geht, *via*.

In diesen beiden Stellen findet eine Ergänzung von *ὁδός* statt. Wo aber *ὁδός* ohne *κατανύω* steht, findet es sich in mannigfaltigster Weise gebraucht. Im Hippolyt 290 bezeichnet die Amme mit *γνώμης ὁδόν* den Weg, *iter*, den Phädras *γνώμη* macht, und 390 Phädra ebenso, nur jene als einen schlechten, aufzugebenden, diese als einen guten, vortrefflichen. Vor letzterer Stelle wechselt *φρενῶν* mit *γνώμης*, 389 *ὥστε τοὔμπαλιν πεσεῖν φρενῶν*, vgl. 364 *κατανύσαι φρενῶν*. Dies *iter* geht natürlich auf einer *via*, so dafs mittelbar *γνώμης ὁδόν* auch den Weg, *viam*, bezeichnet, woraut Phädras *γνώμη* geht. Viele Beispiele mannigfaltiger Art sonst siehe in den Wörterbüchern.

VI: *ἰώ μοι, φεῦ φεῦ.* Diese Interjektionen erinnern an das *ὤ ὤ* in I. Diese beiden *ὤ* standen in zwei 5-zeitigen Päonen. Analog fasse ich auch VI päonisch, als einen *παίων ἐπιβατός* aus lauter *μακραί*, zu dem sich die Klage steigert. Diesen gliedere ich nicht –̈ –̇ –, –̇ – nach Martian. Capella, Eyfsenhardt p. 372 (989), sondern –̇ –, –̈ –̇ – nach Arist. Quint. p. 39 Meib., 54 Caesar, 25. 26 Jahn. Die *ἐπίβασις*, das Hinzuschreiten der zweiten positio in der Doppelthesis ist dann durch *μοι φευ φεῦ* ausgedrückt. So liegt der Hauptiktus auf *μοι*, das von den Interjektionen *ἰώ* und *φεῦ φεῦ* umgeben ist, indem die Kraft sich von *ἰώ* zu *μοι φεῦ φεῦ* steigert, in *μοι φεῦ φεῦ* von *μοι* an sinkt. Den Seitenschritt zu Anfang von VI lasse ich wie den in *ἄϊες ὤ* von Phädra ab, nach der strophischen Seite also, sich richten. Mit –̈ –̇ – schreitet dann Γ[1], mitten zwischen B[1] und Δ[1] hindurch, die sich ihm klagend zuwenden, und 1 Enge über sie hinaus, bis *ις*.

VII: *ὦ τάλαινα τῶνδ' ἀλγέων.* Die 13 Engen führen bis 14, auf welcher Reihe Phädra steht; Γ[1] wendet das Gesicht ihr zu, indem er sie mit *ὦ* anredet. Nach der Seite des *θέατρον* führen die Seitenschritte, von Phädra fort; sie sollen (s. o.) bis *θ* gehen. Das ist, da der Kretikus und Dochmius in Synapheia stehen, nicht anders möglich, als mit – – – ⏑; für den Poeten war umgekehrt der Zweck, *θ* zu erreichen, Grund für die Bildung mit Synapheia.

VIII: *ὦ πόνοι τρέφοντες βροτούς.* Die Klage verallgemeinert sich. Der Kretikus und Dochmius sind durch Cäsur getrennt. Jener mifst 5 Engen, gerade so viel, wie es von 14 bis 19 sind, wohin Γ[1] analog auf der antistrophischen, wie auf der strophischen Seite vorher, gelangen soll. Er kommt mit dem Dochmius gleich noch einmal dahin, wie die ganze mit VI beginnende Periode gesteigert ist und aus 2 Unterperioden besteht. Γ[1] steht zuletzt auf 19 *ιζ*, wie vorher jenseits nach dem Kolon III.

IX: *ὄλωλας, ἐξέφηνας εἰς φάος κακά.* Sämtliche anderen respondierenden Kola des 1. Kommos haben in Strophe und Antistrophe je gleich viel Zeiten; darunter auch XI (s. u.) und die beiden Trimeter von XII, die je 18 messen. Da nun in der Antistrophe auch der Trimeter von IX gerade 18 mifst, so nehme ich auch in der Strophe 18 in IX an. Dann aber ist *κακά* als ◡ ⏗ zu fassen, d. i. = *κακή*, wie Sophokl. Oed. R. *κακὰ μοῖρα.* Denn an *κάκη*, was Hippol. 1335 vorkommt, als personifizierte Schlechtigkeit wird man nicht denken wollen. Ist nun dies der Fall, so mufs *ἐξέφηνας* intransitiv gefafst werden. So liest und erklärt auch das Scholion 369: *ἐν ᾧ* (*χρόνος*) *τὰ τοῦ ἔρωτος νοήσασα ἐξέφηνας*; vgl. zu 373 *νοήσασα τὸν ἔρωτα.* Dieser Aorist ist die Begründung des vorhergehenden *ὄλωλας*. Zum intransitiven Gebrauch dieses Aorists vgl. Eurip. Äolus (dessen Inhalt auch eine inceste Liebe ist) bei Stobäus 104, 10, wo die libri *ἐξέφηνεν* B, *οὐκ ἔφηνε* (*ἔφην' ἐν* M) ceteri haben; Dindorf 'Poet. scaen.' Ed. V, Teubner 1869, Fragm. *Αἴολος* 35: *ἀεὶ τὸ μὲν ζῇ, τὸ δὲ μεθίσταται κακόν, τὸ δ' ἐξέφηνεν* (*οὐκ ἔφηνεν*, die Negation ist falsch, weil widersinnig; übrigens wäre auch das Simplex hier, sogar das Simplex, intransitiv) *αὖτις* (vielleicht ein Zitat, daher nicht *αὖθις*) *ἐξ ἀρχῆς νέον* (kann nicht Akkus. eines substantivierten Adjektivs neutr. gen. sein, Objekt zu aktivischem *ἐξέφηνεν*, sondern ist akkusativisches Adverb oder nominativisches substantiviertes Adjektiv in Analogie zu *κακόν*); eins ist dauernd da, das andere geht, das dritte kommt. Krüger 'Ausf. Gramm.' II S. 84 Komposita von *φαίνειν* analog; das Simplex *φαίνειν*; S. 85, 3 (das *ἐξέφηνε* war hier eine besonders starke Eruption). Auf die Inhaltsverwandtschaft des Äolus mit Hippolyt weist auch Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis', Bonnae 1882, p. 95 hin. Im Zusammenhang des Hippolyt selbst vgl. 42 *κἀκφανήσεται*, 1447 *ὄλωλα*, 1452 *ἐκφαίνει*, 1457 *ὄλωλα*; und sonst dort gegensätzlich zu Phädras Verhalten 1454 *φρενός*, 1458 *κρύψον*.

Den Trimeter schreitet Γ[1], mit einem Seitenschritt bei *ὄλωλας*, analog dem bei *ὀλοίμαν* in IV, auf der strophischen Seite von *ιζ* nach *ις*, nach der Ausgangsstelle dieser Rückbewegung von VII, VIII, IX, zurück, nach 1 *ις*. Dort wendet er sich nach dem Wort *κακά* dem Freien zu, nach dem Publikum, *εἰς φάος*.

Wie die 1. Periode 1 Enge vor der Ausgangsstelle *κζ* auf *κς*, so endet die 1. Unterperiode der 2. Periode 1 Enge vor der Reihe der Nebenchoreuten A[1]B[1]Δ[1]E[1] *ιζ* auf *ις*.

Wir haben hier ein erstes Beispiel von der Art und dem Zweck der Verwendung von Trimetern unter Dochmien. Sie werden gebraucht, um *recta via* von und nach der Seite her- und hinzuführen, sei es in ganzer Länge, sei es gebrochen hin und her. Dies Gesetz wird sich durch viele Beispiele in der ferneren Entwicklung der Orchesis im Hippolyt induktiv herausstellen.

X: *τίς σε παναμέριος ὅδε χρόνος μένει.* Γ[1] schreitet wieder nach Phädra zu, im 1. Dochmius vorwärts und seitwärts, im 2. Dochmius nur vorwärts nach der antistrophischen Seite, seitwärts nach der Seite des Theaters zu.

Es ist der Tag des Unglücks, der sich in die Nacht wendet. Das Kolon führt bis 14, der Reihe Phädras.

XI: *τελευτάσεταί τι καινὸν δόμοις.* Das Ziel der Wege ist zuletzt 1 *κζ*, die Ausgangsstelle des Ganzen. Danach bestimmt sich die Richtung der folgenden Wege. Antithetisch den Richtungen der beiden Dochmien in X nach oben und rechts führe ich die beiden in XI fast ganz nach unten und links. Der 1. in X ging von 1 aus, der 1. in XI kommt bis 19, und zwar bis *ιδ*; der 2. Päon *τι καινόν* im 2. Dochmius kehrt bis 14 zurück, und bis da gehen alle Seitenschritte von dem Palaste ab, worauf sinngemäfs der bei *δό* zu den *δόμοις* sich richtet.

XII: *ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα.* Das Hephthemimeres führt nach 1, gerade mitten vor die Thür, wovon dann das Penthemimeres bis 9 nach der Nachtseite zurückkehrt, *οἷ φθίνει τύχα.* Der Trimeter ist auf *ια* zu schreiten, da XIII sogleich mit 16 Engen nach *κζ* zurückkehrt; indem *Κύπριδος* nicht _ ◡ ◡, sondern ◡ ◡ ◡ zu messen ist; vgl. 679 *κακοτυχεστάτα.* Dem Dichter bot sich beide Male dem Gedanken gemäfs der Tribrachys dar, und es ward so die Symmetrie erreicht, dafs, wie der Trimeter IX um 1 Enge unter der Reihe des Mittelstoichos ging, so nun der Trimeter XII um 1 unterhalb der Reihen der Seitenstoichen geht.

XIII: *Κύπριδος, ὦ τάλαινα παῖ Κρησία.* Mit Synapheia der Dochmien geht der schliefsende Weg zwischen Δ und E mitten durch, nach 1 *κζ* mit Ganzschlufs. *Κύπριδος* wird auf 8 geschritten.

Phädra begleitet das letzte mit Gebärde und Schrittbewegungen. Die Worte *ὦ τάλαινα παῖ Κρησία* enthalten 13 Zeiten. Gerade so weit ist es von 14, worauf sie steht, bis 1. Nach der Strophe redet sie zu dem Chor. Ich lasse sie zu dem Ende an den Rand des Logeions vortreten, bis 1 *κβ*, indem sie gleichzeitig mit Γ[1] sich bewegt, der diese Worte singt.

Bei *ὀλωλας* schrickt sie auf, verhüllt sich aber wieder bei *ἐξέφηνας εἰς φάος κακά* und steht bei *τίς σε παναμέριος ὅδε χρόνος μένει* wie in sich versunken da. Dann bei und kurz vor *τελευτάσεται* schrickt sie wieder auf und denkt an Selbstmord, winkt den Dienerinnen, die Kline ins Haus zu tragen, wo der Selbstmord stattfinden wird. Diese beginnen dahin bei diesem Dochmius zu schreiten, auf einem Umwege, indem sie sich zunächst der Kline nähern. Die beiden Paare auf *ια* 11 und *ιη* 13 thun dies in verschiedener Weise, da letzteres dem Rande des Logeions näher steht und daher nicht so weit nach unten freien Spielraum wie jenes hat, und aufserdem auch um 1 weiter seitwärts von der Kline sich befindet, also 1 mehr seitwärts schreiten mufs, auch auf *ιη*, jenes auf *ιβ* steht. Die Bewegungen der beiden Paare können deshalb nicht genau unter einander oder mit denen von Γ[1] parallel sein, sind indessen dochmisch, da das Metrum ein dochmisches ist. Das *τελευτάσεται* drückt sich bei Γ[1] durch Änderung der Richtung aus, die nach diesem Wort nicht mehr nach unten, sondern nach links geht, und durch Erreichen der Reihe 19. Auf dem Logeion wird es durch Stillstehen ausgedrückt. Durch die Worte *τι καινόν* regt Γ[1] den Gedanken zu einem solchen *καινόν* stärker und bestimmter an,

wie er dann von Phädra 688 ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων energischer angedeutet wird; so befördert Γ[1] echt tragisch gerade das, was er durch seine Klagen noch hindern möchte. Die Dienerinnen stehen also still bei τι καινόν und schreiten dann bei δόμοις so oder so schliefslich nach der Palastseite zu.

Die Kline soll jetzt rückwärts bewegt werden; und da Kopf- und Fufsende (s. o.) verschieden sind, jenes höher als dieses, so kann sie passend nicht geschoben, sondern mufs gezogen werden. Dabei können die 2 oberen Dienerinnen nicht wohl vor ihr schreiten, da sie ihnen dann auf Fersen und Rücken häfslich dicht folgen würde.

Das Nähere bestimmt sich so. Bei Κύπριδος sollen nachher mit der Kline in engen Schritten die 3 Stufen erstiegen und die 3 Engen βγδ hinter α geschritten werden, jenes von δ hinter α, dieses von α aus. Bis δ hinter α und bis α sollen die betreffenden Paare der Dienerinnen (nicht Kopfende und Mitte, f und c, der Kline, die nicht bis auf ε hinter α, sondern auch nur bis δ hinter α gelangt) bei dem Trimeter ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα gelangen. So bewegt sich das obere Paar von 11 α mit τελευτάσεται bis 5 ιζ und dann, bei τι καινόν stillstehend, bis δόμοις nach 4 ιδ, von wo es bei ἄ seitwärts zurück nach 3 ιε und von da mit 17 Engen, 14 bis α, 3 bis δ hinter α kommt, (ἄ)σημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα. Das untere Paar aber bewegt sich bei τελευτάσεται von 13 ιη nach 5 κβ an den Rand des Logeions, steht still und schreitet dann bei δόμοις nach 4 ιθ, von wo es bei ἄσημα δ' οὐκέτ' ἐστὶν οἷ φθίνει τύχα auf 3 bis α kommt. Die beiden Paare stehen und schreiten je 3 Engen von einander entfernt. Das βάθρον ist wieder ganz in seine Stelle in dem erhöhten Streifen des Bodens vor der Frontmauer eingeschoben. Die Dienerinnen fassen die Griffe, Ringe der Kline an den Spithamen c und f derselben und heben sie auf. Bei Κύπριδος schreitet das obere Paar die 3 Stufen hinan, das untere von α bis an die Treppe, mit einem engen Seitenschritt nach der Seite hin, wo Phädras Wohnung ist.

Nun kommen die Worte ὦ τάλαινα παῖ Κρησία. Die Seitenschritte geschehen alle nach Phädras Wohnung hin. Bei ὦ wird die Kline mit Kraft gehoben, von dem oberen Paar auf den Boden der Halle, von dem unteren auf die 2. Stufe hinauf. Der Schwerpunkt liegt für jene unter der Kopflehne, für diese unter dem Ende der schweren Mitte, der Spithame c, vor der Klappe, die b und a einnimmt. Seitwärts geht der Schritt bis 6, so dafs die Kline auf 3. 4. 5 noch eben hinter der Thüröffnung sichtbar ist. Dann entschwindet sie mit den Seitenschritten von Κρησία im Innern auf der Heimatseite. Damit dies auch die beiden Dienerinnen auf der anderen Seite der Kline thun, sind diese Seitenschritte – –, Κρησί-α, ⏗ ⏑ ⏗, zu nehmen. Dadurch schreiten diese letzteren Dienerinnen von 3 nach 6 hinüber mit ⏑ – – –, indem sie möglichst ins Innere zu gelangen suchen.

Eine Gesamtsymmetrie der Zeiten findet sich in dieser Strophe nicht, sondern nur eine der Räume und Wege. Dies dient zum Beweis dafür,

daſs die orchestische Symmetrie prinzipiell nicht eine zeitliche, sondern eine räumliche ist. Nur in Teilen finden sich Symmetrien auch der Zeiten. I und VI haben je 10 Zeiten und Engen; II und III, IV und V je 16 und 8; VII und VIII je 13; IX und XII je 18; XI und XIII je 16; X aber steht mit 17 allein. Beide Perioden, die einfache Periode und die Doppelperiode, beginnen mit 10, jene mit δ', diese mit ς' βάσεις, hemiolischem Logos; jene hat V, diese VIII Kola, zusammen XIII, aus päonischem und dochmischem Numerus zusammengesetzt. Der Sinn teilt den hemiolischen in III und II Kola, päonisch.

5. Bewegungen auf dem Logeion

zwischen der Strophe des 1. Kommos und dem 2. Stasimon. V. 372—524.

Nachdem Phädra auf 1 κβ ihre ῥῆσις mit Τροιζήνιαι γυναῖκες begonnen hat, wendet sie sich 415 bei αἳ πῶς ποτ' um und schreitet 5 Engen auf 1 bis ιζ dem Palaste zu. V. 431. 432 spricht der Koryphäus vom Platze, 1 κζ, den Choreuten zugekehrt, nachdem er bis dahin von 372 an der Phädra zugehört und nach ihr geblickt hatte. Bei V. 433 tritt die Amme von 8 α mit δέσποιν' der Phädra 4 Engen näher bis 8 ε. 482 ff. und 486 ff. sprechen wieder der Koryphäus und Phädra zu einander auf 1 κζ und 1 ιζ. Dann führen die Amme und Phädra ihr Gespräch mit einander von 7 ς, wohin jene mit τί (σεμνομυθεῖς) 490 nach dieser zu von 8 ε tritt, diese von ιζ aus. 516 schreitet Phädra in erregter Hoffnung mit πότερα δὲ χριστόν nach 8 ις, nach der Amme blickend und etwas ihr zugewandt, kehrt sich ihr dann ganz zu und fährt auf 8 ις fort ἢ ποτὸν ἢ φάρμακον; der Gegensatz von πότερα ἤ findet durch diese verschiedene Richtung seinen Ausdruck. Mit ἔασον, ὦ παῖ, 521, schreitet die Amme von 7 ς nach 8 ιδ und faſst etwa Phädras beide Hände an, die ihr diese von 8 ις her entgegenstreckt; 2 Spithamen, Engen, = 0,480 675. Dann wendet sich die Amme zu Kypris um und spricht zu ihr μόνον — εἴης und geht nun 523 mit τἄλλα δ' οἷ' ἐγὼ φρονῶ bis nach γ 8 auf sie zu, von wo sie 524 von ihr fort schräg hineinschreitet, zuerst mit τοῖς ἔνδον bis δ hinter α, an den Fuſs der Treppe. Diese ersteigt sie dann mit ἡμῖν, womit sie bis η auf den Flur der Halle kommt. Die Flügel der Thür, durch welche die Kline fortgebracht ist, stehen noch offen; jeder ist $4^1/_2$ Spithamen = 1,08 151 875 breit, zusammen auf 5. 1. 5 die Flügelthür bildend. Auf 3 η spricht die Amme, auf die Höhe gelangt, das ἀρκέσει und wendet sich dann, mit λέξαι φίλοις ins Innere schreitend, indem sie bei λέ die Grenze der Thüröffnung, 5, betritt und dann mit ξαι φίλοις bis 10 schreitet, den Zuschauern auf der strophischen Seite verschwindend, auf der antistrophischen noch sichtbar. Der Thürflügel, $2 \times 4^1/_2$ schlagend, trifft eine etwa von 7 aus ins Innere geradeaus laufende Wand so, daſs die Amme noch neben ihm vorbei bis 10 schreitet.

Dem folgenden, mit Ἔρως, Ἔρως beginnenden Chor hört nur Phädra auf 8 ις zu, wo sie gleichsam im Bann des Eros und der Kypris steht, mitunter mit aufgeregten Gebärden.

Wo zwischen den angeführten Stellen des Dialogs längere Gesprächsteile liegen, sind diese nicht immer als im Stillstehen geführte anzusehen. Öfter beginnt auch von ihnen aus eine Bewegung und kehrt zu ihnen zurück.

6. Das zweite Stasimon. V. 525—564.

Στροφὴ α′ (α) V. 525 ff.		*Ἀντίστροφος α′* (a) V. 535 ff.
Ἔρως Ἔρως, ὃς κατ' ὀμμάτων	I	ἄλλως ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῷ
στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν	II	Φοίβου τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις
ψυχᾷ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ,	III	βούταν φόνον Ἑλλὰς αἶ' ἀέξει·
μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης	IV	Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,
μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.	V	τὸν τᾶς Ἀφροδίτας
οὔ τε γὰρ πυρὸς οὔ	VI	φιλτάτων θαλάμων
τ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος,	VII	κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν·
οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας	VIII	πέρθοντα καὶ διὰ πάσας
ἵησιν ἐκ χειρῶν	IX	ἰόντα συμφορᾶς
Ἔρως, ὁ Διὸς παῖς.	X	θνατοῖς, ὅταν ἔλθῃ.

I	⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –	14 ε′	B	– – – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	15 ε′	B
II	– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	16 ε′	Γ	– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	16 ε′	Γ
III	– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	16 ε′	B	– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	16 ε′	B
IV	– – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	16 ε′	E	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	15 ε′	E
V	– – ⏑ ⏑ – –	10 β′	A	– – ⏑ ⏑ – –	10 β′	A
VI	– ⏑ – ⏑ ⏑ –	9 δ′	Γ	– ⏑ – ⏑ ⏑ –	9 δ′	Γ
VII	– – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑	12 δ′	Δ	– – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	13 δ′	Δ
VIII	– – ⏑ – ⏑ ⏑ – –	13 γ′	Γ	– – ⏑ – ⏑ ⏑ – –	13 γ′	Γ
IX	– – ⏑ – – –	11 γ′	Δ	⏑ – ⏑ – ⏑ –	9 γ′	Δ
X	⏑ – ⏑ ⏑ – –	9 γ′	Δ	– – ⏑ ⏑ – –	10 γ′	Δ
		126 λθ′			126 λθ′	

Μέτρον πρωτότυπον.

I	–̇ –̈ ⏑, ⏑ –̈ –̇, – –̇ ⏑ –̈	12 δ′	παίων, ἑπτάσημος ἰαμβική
II	–̈ – ⏑̇ ⏑, –̈ ⏑ –̇ ⏑	12 δ′	δίμετρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος
III	–̈ – ⏑̇ ⏑, –̈ ⏑ –̇ ⏑	12 δ′	„ „ „ „
IV	⏑̈ – ⏑̇ ⏑, –̈ ⏑ –̇ ⏑, –̈	13 ε′	„ „ „ „ ὑπερκατάληκτον
V	– –̇ ⏑ ⏑ –̈ – –̇	11 γ′	τριποδία ἀναπαιστική
VI	–̈ – –̇, ⏑̇ ⏑ –̈ –	12 δ′	παίων, ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος
VII	⏑ –̇ ⏑ –̈, ⏑ –̇ ⏑ –̈	12 δ′	δίμετρον ἰαμβικόν
VIII	⏑ –̇ ⏑ –̈, ⏑ –̇ ⏑ –̈	12 δ′	„ „
IX	⏑ –̇ ⏑ –̈, ⏑ –̇ ⏑ –̈	12 δ′	„ „
X	–̈ – ⏑̇ ⏑, –̇ – –̈	12 δ′	ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, παίων
		120 μ′	

Στροφὴ β΄ (β). V. 545 ff.		*Ἀντίστροφος β΄* (b) V. 555 ff.
τὰν μὴν Οἰχαλίᾳ	I	*ὦ Θήβας ἱερὸν*
πῶλον ἄζυγα λέκτρων,	II	*τεῖχος, ὦ στόμα Δίρκας,*
ἀνάνδρων τὸ πρὶν	III	*συνείπαιτ' ἂν οἷ-*
καὶ ἀνύμφων οἴκων·	IV	*ον ἁ Κύπρις ἕρπει·*
ζεύξασ' ἀπειρεσίαν δρομάδ' ἁ-	V	*βροντᾷ γὰρ ἀμφιπύρῳ τοκάδα*
ν' αἴδαν ὅπως τε βάκχαν	VI	*τὰν Διογόνοιο Βάκχου*
σὺν αἵματι, σὺν καπνῷ	VII	*νυμφευσαμέναν πότμῳ*
φονίοις θ' ὑμεναίοις,	VIII	*φονίῳ κατεύνασε,*
Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν·	IX	*δεινὰ γὰρ πάντᾳ γ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα*
ὦ τλάμων ὑμεναίων.	X	*δ' οἷά τις πεπόταται.*

I	– – – ⏑ ⏑ –	10 δ΄ Γ	– – – ⏑ ⏑ –	10 δ΄ Γ
II	– ⏑ – ⏑ ⏑ – –	11 δ΄ E	– ⏑ – ⏑ ⏑ – –	11 δ΄ E
III	⏑ – – ⏑ –	8 γ΄ A	⏑ – – ⏑ –	8 γ΄ A
IV	⏑ ⏑ – – – –	10 γ΄ A	⏑ – ⏑ ⏑ – –	9 γ΄ A
V	– – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	14 ε΄ E	– – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	14 ε΄ E
VI	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	12 δ΄ Δ	– ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – –	12 δ΄ Δ
VII	⏑ - ⏑ ⏑ – ⏑ –	10 δ΄ A	– – ⏑ ⏑ – ⏑ –	11 δ΄ A
VIII	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	10 δ΄ B	⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑	10 δ΄ B
IX	– – – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	17 ς΄ E	– – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	18 ς΄ E
X	– – – ⏑ ⏑ – –	12 δ΄ B	– ⏑ – ⏑ ⏑ – –	11 δ΄ B
		114 μα΄		114 μα΄
		(α΄ + β΄ = 240 π΄)		(α΄ + β΄ = 240 π΄)

Μέτρον πρωτότυπον.

	ἀθ		
I	≐ – –̇, ⏑̇ ⏑ ≐ –	12 δ΄	*παίων, παίων*
II	≐ ⏑ –̇ ⏑, ⏑ ≐ –̇	12 δ΄	*ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, παίων*
III	⏑ –̇ ≐ ⏑ –̇, ⏑ –̇ ⏑	12 δ΄	*δόχμιος, ἴαμβος βραχεῖα*
IV	≐ – ⏑̇ ⏑, –̇ – ≐	12 δ΄	*ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, παίων*
V	– –̇ ⏑ ≐, ⏑̇ ⏑ ≐ ⏑	12 δ΄	*μακρά παίων, παίων*
VI	≐ ⏑ ⏑̇ ⏑, –̇ ⏑ ≐ – ⏑̇ ⏑ ≐ ⏑, ≐ ⏑ –̇ –	12 δ΄	*παίων, παίων μακρά*
VII	≐ – ⏑̇ ⏑, ≐ ⏑ –̇ ⏑	12 δ΄	*δίμετρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*
VIII	–, ⏑̇ ⏑ ≐ ⏑, –̇ ≐ ⏑ ⏑ ≐ –̇	12 δ΄	*μακρά παίων, παίων*
IX	⏑ –̇ ≐ ⏑ –̇, ⏑ –̇ ⏑	12 δ΄	*δόχμιος, ἴαμβος βραχεῖα*
X	≐ – –̇ ⏑, ⏑ ≐ –̇	12 δ΄	*ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος, παίων.*
		120 μ΄	
		(α΄ + β΄ = 240 π΄)	

Text. Die unmittelbare Responsion der Antistrophe*) in a I *παρά τ' Ἀλφεῷ* giebt keinen Grund gegen die dem Sinn gemäfse und von der Über-

*) Die Strophen bezeichne ich mit αβ, die Antistrophen mit ab; die Kola der der Reihe nach mit I. II u. s. w.

lieferung am meisten verbürgte Lesart in a I ὅς *κατ' ὀμμάτων*. Denn die Responsion kann sein ⏑ ⏓ ⏒, ⏑ ⏒ ⏑ ⏓ und ⏒ ⏓ ⏑, ⏑ ⏒ ⏑ – *Ἔρως* ὅς *κατ' ὀμμάτων* und *ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῷ*, indem dort dem Bakchius noch einmal *Ἔρως*, hier dem Antibakchius noch einmal *ἄλλως* vorgesetzt ist.

In 533, *α* IX haben libri *χειρῶν*.

537 übernehme auch ich das von Hermann eingefügte *αἴ*.

Vgl. auch G. Kaibel 'Stil und Text der *Πολιτ. Ἀθην.* des Aristoteles', 1893, S. 132.

Das *τὰν μέν* in 545 erklären die Scholien durch *τὴν μὲν δή* zu 549; vgl. Krüger 'Ausf. Gramm.' II, § 503, 1. 2. 3 f. Sie haben es nicht konzessiv in Korrelation mit einem, zu Anfang der Betaantistrophe zu ergänzenden, adversativen *δέ* gefaſst, sondern konfirmativ als abgeschwächtes *μήν*. Euripides schrieb *MEN*. Es ist dies eine Bekräftigung des Beispiels zu der vorhergehenden allgemeinen Behauptung, daſs Eros den Sterblichen jegliches Unheil bringe: Jene junge Stute fürwahr in Öchalia u. s. w. Daſs nicht die dorische Form *μάν* gewählt ist, kann darin seinen Grund haben, daſs *μήν* besser in die Melodie paſste. Vielleicht erschien auch *τὰν μάν* kakophonisch, vgl. 163 *ἀμηχανία*, um das zu viele *α* in *ἀμαχανία* zu vermeiden.

Durch 2 Beispiele wird die allgemeine Behauptung bekräftigt. Das erste, das in der Betastrophe, zeigt die zerstörende Macht der Kypris an einer Widerstrebenden, an Iole, das zweite, das in der Betaantistrophe, zeigt sie an einer maſslos Begehrenden, an Semele; von welchen beiden jene der gewaltigste Sterbliche, Herakles, diese der gewaltigste Unsterbliche, Zeus, liebte. Eros, 534 Zeus' Sohn genannt, weil seine Allgewalt geschildert werden soll, gebraucht das Geschoſs der Aphrodite und den Schlüssel zu den geliebtesten Gemächern (Elativ) der Aphrodite. Das erste Beispiel davon *αἰνίττεται*, zielt auf Antiope, Hippolyts Mutter, die dem Theseus zuerst feindlich ist (dann ihm, wie Iole dem Herakles, sich ergiebt), das zweite auf Phädra, die alle Schranken überschreitet.

Mit *ἄζυγα* geht *λέκτρων* nicht in die Einheit einer Anschauung; und dies bleibt immer ein Grund gegen die Verbindung der beiden Worte, auch wenn man (Matthiä 'Ausf. Gramm.'[2], 1827, S. 647. 648) den Genitiv durch „in Ansehung der *λέκτρα*" übersetzt. Zu erklären „ohne Mann und Bräutigam rücksichtlich des Lagers, der Ehe" ist pleonastisch und nicht einfach natürlich. Poetischer und besser gestellt scheint es mir, wenn man das *ΑΝΑΝ-ΔΡΟΝ ΚΑΙ ΑΝΥΜΦΟΝ* des Euripides, welches in den libris kursiv als Akkusativ gegeben ist, als = *ἀνάνδρων καὶ ἀνύμφων* faſst und jenes zu *λέκτρων*, dieses zu *οἴκων* zieht. Iole war früher von einem Lager, das keinen Mann, und von einem Hause, das keine Braut haben sollte, wollte; *τὸ πρὶν* sc. *οὖσαν*, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 316, 1, im Gegensatz zu *ἐξέδωκεν*, die ungejochte Füllenstute in Öchalia, früher ungattlichen Lagers und unbräutlichen Hauses. So steht *ἄζυξ* absolute, ohne Genitiv. Es bezeichnet die thatsächlich ungejochte, insofern diese Thatsache als aus den Umständen und dem Charakter hervorgehend gedacht ist.

Bei Homer findet sich die Sage von Ioles Schicksal noch nicht; auch nicht in Schol. Odyss. XXI 22 Dindorf. Vgl. Kalkmann 'De Hippolytis Euripideis' p. 10.

Bei Plutarch, Parallela, Moral. Dübner p. 380, in der 13. Parallele ist bloſs erzählt, daſs *Ἡρακλῆς τῆς Ἰόλης γάμου ἀποτυχὼν τὴν Οἰχαλίαν ἐπόρθησεν* und Iole sich von der Mauer stürzte, ohne sich dabei zu beschädigen. Hierin muſs nicht, kann jedoch liegen, daſs sie sich ihm nicht ergeben wollte, sondern den Tod, obwohl vergeblich, suchte, um nicht von Herakles bezwungen zu werden. In der andern, der römischen Hälfte der Parallele wird über Clusia erzählt, daſs ihr Vater sie dem Torquatus verweigerte und daſs deshalb dieser die Stadt zerstörte und Clusia sich von den Türmen stürzte, aber durch Aphrodite gerettet ward, und Torquatus sie dann *ἔφθειρε*. Dies, obwohl direkt nur von Clusia berichtet, deutet doch mittelbar an, daſs Iole der Liebe widerstrebte.

Ähnlich erzählt Hygin (ed. Bunte) XXXV. XXXVI, Hercules habe Iole zur Ehe verlangt und, als ihr Vater sie ihm verweigerte, Öchalia erstürmt: er sei *a virgine* gebeten worden, sc. sie nicht zu *devirginare;* und um sie zu seinem Willen zu zwingen, habe er angefangen *parentes eius coram ea interficere velle.* Jene indessen gab dieser Drohung nicht nach, sondern *animo pertinacior parentes suos ante se necari est perpessa.* Dann tötete er *omnes* und sandte Iole *captivam* zur Deianira voraus; *Deianira, Herculis uxor, cum vidit Iolen virginem captivam* u. s. w. Auch diese Erzählung enthält, und zwar bestimmt ausgesprochen, daſs Iole der Liebe widerstrebte. Nach Unger 'Anal. Propert.' p. 16 war ihr Beweggrund *fastus*.

Auch Hippolyts Mutter, die Amazone, war *λέκτρων ἀνάνδρων τὸ πρὶν καὶ ἀνύμφων οἴκων*, bis Theseus sie bezwang und gewann. Denn nachher liebte sie den Theseus, was Euripides auch von Iole mit den Worten *ὅπως τε Βάκχαν* andeuten zu wollen scheint. Zu beachten ist auch der Umstand, daſs die Amazonenfabel mit den attischen Kulten der Artemis in Zusammenhang gestanden zu haben scheint. (Daſs die Namen der Amazone, Antiope und seltener Hippolyte, wechseln, kommt nicht in Betracht; vgl. Plut. Thes. 28. 29; Diodor IV 16; Pausan. I 2, 1; Athen. XIII 4; Hypothesis zum Hippolyt des Euripides; Preller 'Griech. Myth.'[4] 320. 321.) Die Meinung Deianiras, Sophokl. Trach. 536 *κόρην γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἐζευγμένην*, kann als die einer Eifersüchtigen nicht in Betracht kommen und enthält auch nichts über die Willigkeit der Iole, *ζεύγνυσθαι*. Die ganze Rede Deianiras deutet indessen auf eine Willigkeit, wenn auch eine aus dem Widerstreben gegen den Gewaltigen erst später entstandene Liebe zu ihm.

In 549. 550 haben libri *ἀπειρεσίαν*. Ich vermute dann *δρομάδ' ἀν' αἶδαν*. Dem Überziehen des *ν'* (vgl. *a-t-il*) entsprach in der Partitur des Euripides die Abteilung der in Synapheia stehenden Kola *ΔΡΟΜΑΔΑ* | *ΝΑΙΔΑΝ*; vgl. Leutsch, Philol. Anzeiger 1882, No. 7, S. 417. Daraus entstanden *ναΐδαν* und die andern Lesarten. Vielleicht dachte einer an Sophokl. Trach. 855 *θοὰν νύμφαν ἄγαγες ἀπ' αἰπεινᾶς τάνδ' Οἰχαλίας αἰχμᾷ*. Das *τοκάδα* in 569 reimt sich auf *δρομάδ' ἀ-*. Zum Sinn ist zu vergleichen auch Eurip. Suppl. 990ff.

προσέβαν δρομὰς ἐξ ἐμῶν οἴκων ἐκβακχευσαμένη, ἐς Ἅιδαν καταλύσουσ' ἔμμοχθον βίοτον. Evadne will sich in den Scheiterhaufen ihres Gatten stürzen, ins Flammenthor des Hades. Zwar ist *ἐς* nicht genau = *ἀν'*. Dies ist = nach — hin, doch bei Dichtern auch = in — umher; Krüger 'Dial. Synt.' § 68, 20, A. 3; 21, A. 3. Der Zusatz *ὅπως τε βάκχαν | σὺν αἵματι σὺν καπνῷ* läſst nicht daran denken, daſs Iole sich von der äuſsern Stadtmauer auf den Hades zu hinabstürzen will, sondern daran, daſs sie wie eine Bakchantin durch die morderfüllte, rauchende Stadt stürzt, um hinaus zu gelangen, was sie endlich zu dem Sprung von der Stadtmauer hinab führt. Wir haben uns dabei an die wilden Orgien des leidenden Bakchus bei Fackelglanz zu erinnern, bei denen Tiere und Menschen getötet wurden und Männer nicht sein durften. *Ἅιδου βάκχος, βάκχα* heiſst ein Mensch, der von einer mit Mord zusammenhängenden Raserei befallen ist. So faſst auch Preller den Charakter Ioles als von Widerstreben gegen Aphrodite zu leidenschaftlicher Liebe übergehend, 'Gr. Myth.'[2] II 255; vgl. Diodor IV 31.

Zu *ἄζυγα* steht *ζεύξασ'* sc. *αὐτήν* in Gegensatz. Dann folgen die Gegensätze zu *λέκτρων ἀνάνδρων τὸ πρὶν* (sc. *οὖσαν*) *καὶ ἀνύμφων οἴκων*. Von diesen Gegensätzen ist der erste, *ἀπειρεσίαν*, negativ; das Scholion giebt dies positiv durch *ταχεῖαν* wieder, *ταχεῖαν δρομάδα νύμφην*. Das Adjektiv *ἀπειρέσιος* findet sich von grenzenloser Menge, Fläche, Feindschaft, Schönheit, Drangsal; an unserer Stelle steht es in besonderm Gegensatz zu dem Sich in den Grenzen der *λέκτρα* und *οἶκοι* halten. Der zweite Gegensatz ist positiv, *δρομάδ' ἀν' ἀΐδαν*. Beides zusammen ist Apposition; *ἐξέδωκεν* die *πῶλον* in Öchalia .... als eine maſslose *δρομάς*, substantiviert = Rennende, substantivisch = Rennerin; vgl. Pollux VII 203 aus den Musen des Phrynichus *ὦ κάπραινα καὶ περίπολις καὶ δρομάς*.

Zu diesem ganzen Gedanken paſst die Lesart *ναΐδα* nicht; denn Najaden, Nymphen flüchten wohl vor Panen und Satyrn in Wäldern und Fluren, sind aber nicht in brennenden Städten. Ebenso wenig paſst die Konjektur *εἰρεσίᾳ*. Denn wenn man es vom Rudern eines Schiffes versteht, so paſst dieser Gedanke hier nicht, weil Iole nicht aus Öchalia sofort bei der Erstürmung weggeschifft wird, sondern dies erst später geschieht; das von Kalkmann a. a. O. p. 11 aus Soph. Trach. 656 zitierte *πολύκωπον ὄχημα ναός*, des Schiffes des Herakles, handelt gar nicht von Ioles Herführung zu Schiff, die schon geschehen ist, sondern von Herakles' erhoffter, gewünschter, noch späterer Rückkehr zu Deianira nach Trachis von dem Öchalia auf Euböa, von wo er die Iole voraufgesandt hatte. Wenn man aber *εἰρεσίᾳ* auf den Sprung von der Mauer und das *κολπωθῆναι* beziehen will (Barthold), so paſst *εἰρεσίᾳ*, durch Rudern, doch nicht zu dem segelartigen Aufblähen eines Gewandes durch den Wind, und die dabei angezogene Vergleichung mit dem Rudern der Flügel eines fliegenden *κύκνος* hilft nicht, weil Iole doch nicht ihr aufgebauschtes Gewand flügelartig rudernd auf und ab bewegt, vgl. Kalkmann a. a. O. p. 11, not. 1.

Die Konjektur *οἴκων ἀπ'* hat zwar in der oben angeführten Stelle der Supplices des Euripides an *ἐξ ἐμῶν οἴκων* eine Analogie; die libri jedoch

ziehen ἀπ' übereinstimmend zu εἰρεσίαν, indem alle ἀπειρεσίαν haben. Wollte man das Scholion zu unserer Stelle, 549, geltend machen, ἀποζεύξασα δὲ καὶ ἀποχωρίσασα τῶν οἴκων, so wäre wohl nicht ein Hyperbaton und eine unmittelbare Verbindung von ἀπ' mit οἴκων, sondern eine Tmesis ζεύξασ' ἀπ' = ἀποζεύξασα anzunehmen. Dabei geht der Gegensatz des Gedankens, ζεύξασ' — πῶλον ἄζυγα, verloren; und eine sprachliche Analogie für diesen Gebrauch von ἀποζεύξασα findet sich sonst auch nicht, aufser Maneth. 'Αποτελ. rec. Koechly III 85 Κυθέρη ..... δύνουσα κακὴ περὶ λέκτρα γυναικῶν· ἢ γὰρ ἀποζεύγνυσι συνεύνων κ. τ. λ., welche Stelle immerhin eine gewisse Sinnverwandtschaft mit der unsrigen hat und daher auf eine verwandte Deutung und Lesarten in ihr hindeuten könnte. Auf εἰρεσίᾳ deutet in diesem Scholion selbst nichts; zu 550 heifst es freilich gleich nachher in A B νύμφην περὶ τὰ νάματα σκιρτῶσαν; allein das giebt doch kein Analogon zum σκιρτᾶν ἐπὶ νῶτα θαλάσσης, Il. XX 228, wenn es auch in dem Gedanken des Scholiasten sich mit dem πῶλον 546 durch das πώλους Il. XX 225 verknüpft haben mag. Hat aber das Scholion trotz der Lesart der libri ἀπειρεσίαν doch ein ἀπ' und εἰρεσίᾳ oder εἰρεσίαν, dies als *abstractum pro concreto* das Rudern = das Schiff (Passow), gedacht, so hat es eben Falsches vermutet oder in einem Exemplar sonst vorgefunden.

553: ἐξέδωκεν *B C*, ἔδωκεν *ceteri*. Die Responsion entscheidet gegen die *ceteri*.

554: τλάμον *sive* τλᾶμον *libri*. *Heathius correxit* τλάμων; richtig, indem auch alles sonst in der Betastrophe nominativisch ist, wie in der Alphaantistrophe, während die Alphastrophe und die Betaantistrophe vokativisch beginnen, nominativisch fortfahren und enden. „O! der Unglückliche ὑμεναίων."

557. 558: *libri* οἷον ἁ Κύπρις.

562: *libri* κατεύνασε. — Statt οἷα der Handschriften Monk οἷα, coll. Soph. Trach. 105 οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν. Ich führe noch an Eurip. Hel. 187 νύμφα τις οἷα Ναΐς und Aesch. Agam. 1137. 1141 Wecklein [1101. 4 G. Hermann] οἷά τις ξουθὰ ..... ἀηδών. Barthold sagt: sinngemäfser und grammatisch richtiger scheint οἷα zu sein, da sich die Vergleichung nicht sowohl auf die Ähnlichkeit der verglichenen Subjekte, resp. ihrer appositionellen Bestimmungen bezieht, als vielmehr auf die Ähnlichkeit ihrer Thätigkeit. Das plötzliche, stofsweise Hin und Her von einem zum andern ist der Vergleichungspunkt, was die Biene überhaupt thut. Sonst hat die Biene ganz verschiedene Eigenschaften: vgl. vorher δεινὰ (fem. sing.) γὰρ πάντᾳ γ' ἐπιπνεῖ, Theocr. III 15 sqq. Ahrens [= 12 sqq. Vulg.]: αἴθε γενοίμαν | ἁ βομβεῦσα μέλισσα καὶ ἐς τέον ἄντρον ἱκοίμαν | τὸν κισσὸν διαδὺς καὶ τὰν πτέριν, ἅ τυ πυκάσδει, dagegen bei Simonides Amorginus, Bergk 'Poet. lyr. Gr.', Ed. II, 7, 83 ff. wird aus der Biene das gute Weib geschaffen, welches ἀφροδισίους λόγους meidet; bei Eurip. Hipp. 77 ist μέλισσα nach dem Scholion M ψυχή: καὶ ψυχὴ ἀθάνατος καὶ ἀεὶ θάλλουσα· αἱ γὰρ ἀκήρατοι ψυχαὶ ἀνθοῦσιν ἀεί. A. ἡ ἁγνότης, καθαρότης, ψυχή. B; vgl. Kalkmann 'De Hippol. Eurip.' p. 8.

Gesamtzahl und Verteilung der Zeiten im allgemeinen. Die Ge-

samtzahl der Zeiten im 2. Stasimon beträgt 480; in den Strophen 126 + 114, in den Antistrophen 126 + 114 = 240 + 240 = 480.

Bei dieser Zählung ist *σεβίζομεν* und *ἱερόν* wie *γλυκεῖαν* in *ultima* durch Position lang genommen; *κατεύνασε* nach 1377 *διά τ' εὐνᾶσαι* ∪ – – ∪, *καπνῷ* und *πότμῳ* ∪ – gemessen (vgl. Westphal 'Griech. Matrik'[2], 1868, S. 83); *τὸ πρὶν* ∪ –. So brauchen die Tragiker *τό* in *τὸ πρὶν* in der Arsis immer; Euripides im Trimeter Suppl. 425; Rhesus 475; Fragm. Ddf.: Archelaus 230, 7; Melanippe *ἡ δεσμῶτις* 494, 1; Stheneböa 666, 2; in Anapästen Hercul. fur. 444; in einem Chor Alkest. 977. Dies sind nach Barthold sämtliche Stellen bei Euripides. In der Thesis braucht Sophokles *τό* 1 mal lang, Antigone 612.

Die 126 und 114 fasse ich nicht als 130—4 und 110 + 4, sondern als 120 + 6 und 120—6 auf, da zu der grofsen *ταραχή* des Inhalts die stärkeren *παραλλαγαί* passen. Dazu kommt orchestisch der Umstand, dafs die beiden Stoichen, die auf je 20 stehen, von 8 um je 12 entfernt stehen; dies spricht dafür, die beiden Stoichen thematisch je 2 mal diesen Raum hin und her, d. i. je 2 mal je 2 × 12 schreiten zu lassen (s. u.).

Jede Strophe hat X Kola.

In der Alphastrophe liegen sie klar vor und sind daher in der Alphaantistrophe analog vorhanden.

Die Gliederung durch den Sinn ist in der Strophe die in V und V Kola, Bitte an Eros und Begründung davon; indem von den ersten V Kola III die Anrede, II die Bitte, von den letzten V Kola II einen Demonstrativsatz, III den dazu gehörigen Relativsatz enthalten.

In der Antistrophe aber sprechen die mittleren IV Kola aus, dafs der gewaltige Eros nicht verehrt wird, die vorhergehenden und folgenden III, was davon die Folge ist, dafs unsere Verehrung der andern (*instar omnium* sind Zeus' und Phöbus' Verehrung genannt) vergeblich ist, dafs Eros Unheil über Unheil anrichtet. Vgl. übrigens unten.

Untersuchen wir jetzt die Betastrophen.

In der Betaantistrophe enthalten die ersten IV eine Aufforderung an die Zeugen von dem Thun der Kypris, die letzten VI das, was sie bezeugen können. Diese VI sind durch 2 *γάρ* in IV und II gegliedert, die das Faktum und das Allgemeine angeben. Von dem ersten Satz aber, der die Anrede an die Zeugen giebt, sprechen II Kola vokativisch deren Namen aus. Wenn wir nun auch das übrige in II Kola teilen könnten, so hätten wir, wie im ganzen 1. Stasimon und in Alpha des 2. Stasimons, auch in der Betaantistrophe X. Das ist möglich; in dem Wort *οἷον* kann Synapheia stattfinden, so dafs das eine Kolon, das erste, als Dochmius, das andere, das zweite, als Jonikus *a maiore*, ∪̈ – ∪̇ ∪ für ⏒ – ∪̇ ∪, und Spondeus, katalektischer päonischer *πούς*, aufgefafst wird.

Gliedere ich nun demgemäfs auch die Betastrophe in X Kola; von denen *καὶ ἀνύμφων οἴκων*, ∪ ∪ – –, – –, das vierte ist. Die IV ersten, wie die IV in der Mitte der Alphaantistrophe, nicht in II und II durch den Sinn scharf geschieden, handeln von dem frühern, die VI letzten von dem

spätern Geschick der Iole. Diese VI sind in V und I gegliedert, indem gemäſs dem ἀπειρεσίαν der erste Teil von V über das πεῖρας hinausgeht; zu Grunde liegt ideell eine Teilung in IV und II.

So haben wir also in jeder Strophe, wie im 1. Stasimon, X Kola.

Verteile ich diese an 10 Choreuten, so erhält durchschnittlich jeder von den 480 Zeiten und Engen 48; von den XL Kola aber IV, folglich in jedem Kolon 12.

Verteilung der Zeiten und Kola an die einzelnen Choreuten. Eine Verteilung, wobei jeder Choreut die thematischen 48 erhält, ist nicht ausführbar. Maſsgebend ist bei der Verteilung der Gedanke des Arrhythmischen, aus den Grenzen des Maſses heraus Schreitenden gewesen.

Die ταραχή wird dadurch veranschaulicht, daſs je 1 Paar gröſsere, 1 Paar kleinere Wege schreitet, sowohl in den Strophen als in den Antistrophen; während Γ^2 und Γ^3 die thematische Gröſse 48 innehalten. Indem dann alle am Ende ihrer Wege bis zum 3. Stasimon stehen bleiben, steht die ταραχή dem Zuschauer dauernd vor Augen.

In der Zahl der Kola findet aber keine solche παραλλαγή im ganzen statt, weil die Zahl der gemachten Wege nur im Gedächtnis festgehalten werden kann. Jeder Choreut schreitet IV Wege im ganzen. Doch wird die ταραχή auch hier im einzelnen dadurch ausgedrückt, daſs zwischen Wegen in den Strophen und zwischen Wegen in den Antistrophen beiderseits im einzelnen παραλλαγαί stattfinden.

Darzustellen ist also ein Maſsloses, das sich nicht in den Grenzen hält. Dieser Gedanke ist am schärfsten in ἀπειρεσίαν ausgedrückt. Dem Choreuten daher, welcher Betastrophe V schreitet, sind noch 3 Kola zu geben, die zusammen mit diesem V ein bedeutendes Plus über 48 geben. Nicht jeder einzelne der IV Wege braucht über 12 zu haben, zusammen aber müssen die IV dieses Choreuten bestimmt über das Maſs, über 48, hinausgehen. Zunächst bietet sich das Kolon dar, welches überhaupt das längste in den Strophen ist und 17 miſst, Beta IX. Sodann wird es passend sein, um den Gegensatz recht scharf zum Ausdruck zu bringen, demselben Choreuten, der das ξεύξασ' ἐξέδωκεν darstellt, auch das Kolon zu geben, worin der Gegensatz dazu ausgesprochen ist, d. i. Beta II, worin πῶλον ἄζυγα steht. Freilich miſst dies nur 11; doch geben Beta II, V, IX mit 11, 14, 17 zusammen schon 42, d. i. 6 über $3 \times 12 = 36$. Wir haben auf diese Weise III Kola in Beta; das IV. werden wir in Alpha suchen, und zwar dort unter den langen Kolen. Die 3 längsten sind II, III, IV mit je 16. Welches ist zu wählen? Die 3 in der Betastrophe zusammengestellten respondieren mit Kolen der Antistrophe im Verhältnis von 11, 14, 17: 11, 14, 18.

Wenn nun kein besonderer Grund vorliegt, in der Responsion dem antistoichischen Choreuten andere Kola in der Antistrophe als in der Strophe zu geben, so ist zunächst bei der unmittelbaren Responsion der Kola zu bleiben. Welchen Grund hätte es sonst, diese betreffenden Kola der Regel nach gleich oder doch fast gleich groſs zu machen? Auf symmetrische

Orchesis ist ja alles berechnet. Diese Symmetrie läſst aber ferner hier in der ταραχῇ eine herrschende Ruhe, in der gestörten Ordnung ein Ebenmaſs der Störungen erwarten. Das wird erreicht, wenn die Gesamtgröſsen der je 4 von 1 Choreuten zu tanzenden Wege in den Antistrophen denen in den Strophen gleich sind.

Da II. V. IX in Beta (s. o.) mit 42: 43 im ganzen respondieren, so suche ich in Alpha ein viertes Kolon, welches in α 1 mehr als in a hat. Das einzige der Art ist IV mit 16. 15. So erhalte ich für den Choreuten dieser 4 Wege 58. 58.

Die Iole wird am besten von einem Choreuten agiert, der an dem einen Ende des Stoichos steht und so den weitesten Weg machen kann, teils nach dem andern Ende hinüber, teils auch an seinem Ende noch hinaus aus der Grenze. Also von A oder E. Von diesen beiden aber ist wieder E der geeignetere zur Agierung der Iole, weil er weiter als A von seinem Nachbarchoreuten, weiter von Δ als A von B, und somit weiter von den übrigen 4 als Einheit gedachten Choreuten absteht. Gelegentlich agiert auch A, ja ein anderer Choreut, das Allgemeine des Gedankens.

An E gebe ich demnach die Kola Alpha IV und Beta II, V, IX.

Zu den 58 = 48 + 10 suche ich die Ausgleichung von 48 — 10 = 38. Die IV Kola hiervon müssen kurze sein. Kypris ἐξέδωκεν Iole aus ihren οἴκοις durch die brennende Stadt hindurch dem Herakles. Diese beiden Personen bilden ein Paar. Ebenso die Zahlen 58 und 38 + und — 10. E soll weit nach der andern Seite hinüber; dort ist A. Und diese beiden Choreuten bilden als die beiden äuſsersten, an den beiden Seiten, ein Paar. So gebe ich analog die 38 an A, wie die 58 an E gegeben sind. Dem Sinn nach schlieſst sich auf der strophischen Seite in Alpha V an IV, in Beta III, IV an I, II an, lauter kurze Kola, von 10, 8, 10 Zeiten. Ihnen respondieren antistrophisch 10, 8, 9. Im ganzen sind das 28: 27. Um also die Zahlen 38: 38 zu erhalten, muſs das vierte Kolon strophisch 10, antistrophisch 11 messen; das thut nur Beta VII. Somit erhält A in Alpha IV, in Beta III, IV, VII.

Im 1. Stasimon fiel das erste Kolon, Alpha I, an A. Im 2. ist dies nach dem eben Erörterten nicht der Fall. Ich versuche es mit dem Nächstliegenden und gebe es an B. Sehen wir weiter.

Das strophische Kolon II wird am besten durch einen Weg ausgedrückt, worin der ihn Schreitende einem andern Choreuten vor die Augen tritt und welcher den süſsen Liebreiz in die Seele einführt. Dazu bietet sich der Umstand dar, daſs B allein hinausgeschritten ist und vor den übrigen 4 Mitchoreuten steht. Dies wird indessen erst dann recht deutlich, wenn er ihnen entgegensteht, also am Ende des gemachten Weges I umgekehrt ist. Dazu muſs dieser thematisch kürzer als die 14 des Kolons I sein. Dies deutet auf die Durchschnittszahl 12 aller Kola, und wenn wir damit zusammenbringen, daſs von der Reihe 20 bis zur Reihe 8 eine Entfernung von 12 ist, so werden wir darauf geleitet, die Richtung des ersten Weges von B und die des nun auf ihn zuschreiten sollenden Choreuten und so die

aller ersten Wege thematisch und in der Variation als von 20 nach 8 gehend und bei Verlängerung von da zurückgehend anzunehmen. Am besten aber eignet sich für den beabsichtigten Ausdruck wieder ein Nachbarchoreut von B, der ihm nahe vor die Augen tritt, also A ader Γ. Von diesen beiden steht A zwar auf 20 um 1 näher als Γ bei B. Nach dem früher Auseinandergesetzten aber agieren E und A die Iole und den Herakles, diejenigen, in deren Seele der süfse Reiz eingeführt wird; II dagegen fällt der Person des Eros, des *εἰσάγων*, und daher einem andern Choreuten als E und A zu. Es ist somit II an Γ zu geben.

Der Choreut von III nun *ἐπιστρατεύεται*. Zu bekriegen ist der Choreut, der in II bekriegt wird, dem die *γλυκεῖα χάρις* in die *ψυχά* eingeführt wird. Dies ist A, dem B vor Augen trat. Nun schreitet er angreifend auf ihn los. Ist der Durchschnitt der Wege 12 (s. o.), so wird er auf 20 wieder umkehren und nach der Mitte schreiten, da III 16 mifst. Somit fällt III, wie I, an B.

Die ersten 5 Kola von Alpha sind so, I und III an B, II an Γ, IV an E, V an A gegeben. E und A hatten je drei Kola in Beta erhalten, sollten also noch je eins in Alpha haben, das ihnen in IV. V gegeben ist. Dann bleiben noch die 3 Choreuten BΓΔ für die zweiten 5 Kola in Alpha übrig. Γ und Δ haben noch keins, B hat schon II in Alpha erhalten; es ist also besonders auf erstere Rücksicht zu nehmen. Es stehen nun VI, VII nicht in Synapheia, indem OYT nicht als *οὔτ'*, sondern als *οὔ τ'*, nicht als 1, sondern als 2 Worte gilt; dies wird die Orchesis bestätigen (s. u.). Inhaltlich aber geben sie 2 verschiedene *βέλη* an; passend fallen sie also nicht an 1, sondern an 2 verschiedene Choreuten. VIII, IX, X aber handeln zwar von 1 Geschofs, sind aber inhaltlich so gegliedert, dafs VIII das Objekt akkusativisch, IX und X das Prädikat und Subjekt nominativisch enthalten; auch diese drei Kola fallen daher passend an 2 verschiedene Choreuten. Wir haben nun in Beta schon je drei an E und A gegeben; dieselben haben auch in Alpha schon von den ersten fünf je eins, nämlich IV und V, erhalten. Diese beiden Choreuten E und A haben mithin schon ihre je vier Wege und kommen nicht mehr in Betracht. In Beta sind folglich nachher noch vier Kola übrig zu verteilen, welche an BΓΔ fallen müssen, wenn jeder von diesen überhaupt ein Kolon in Beta erhalten soll; was denn doch der Symmetrie zu entsprechen scheint. Diese können nur zu eins, eins, zwei verteilt werden, denn andere Teilungen von vier Kolen bei drei in Betracht kommenden Choreuten giebt es nicht. Die Choreuten BΓΔ müssen also ihrerseits in Alpha nach Obigem noch 3 und 2 Kola haben, welche zusammen die zweiten 5 in Alpha ausmachen. B hat schon zwei, Γ eins, Δ dagegen keins. Diese zweiten 5 sind in 2 und 3 gegliedert. Nun hat B schon sonst 2 in Alpha und kann hier nicht noch 3 erhalten, wenn er nicht 5, mehr als jeder soll, als 4, bekommen soll; auch nicht 2, denn dann bekäme er seine vier alle in Alpha und würde von Beta ganz ausgeschlossen. Die fünf in Alpha aber, VI, VII, VIII, IX, X, sind eben (s. o.) inhaltsgemäfs in zwei und drei zu gliedern, so dafs nicht eins da-

von für sich genommen und an B gegeben werden kann. B erhält folglich keins davon, sondern Γ und Δ erhalten sie, und zwar Γ zwei, Δ drei. Denn Γ hat sonst schon 1 in α, nämlich II, und 1 in β, nämlich I. Die Untergliederung der zwei in eins und eins, der drei in eins und zwei führt darauf, in jeder dieser kleinsten Gruppen auch Γ und Δ wechseln zu lassen. Machen nun die eins und eins zwei, die eins und zwei drei, und soll Γ noch zwei in Alpha haben, so sind die eins und eins, VI und VIII, an Γ zu geben, die andern drei an Δ. Eben der angenehmen Abwechselung wegen gebe ich denn so VI an Γ, VII an Δ, VIII an Γ und nicht VIII, IX, X an denselben, an Δ. Das bewirkt auch, daſs Δ, der allein noch auf 20 steht, in seinem ersten Wege als einem Wege der Durchschnittsgröſse von 12 Engen gerade bis 8 kommt; worüber unten weiter.

Zu verteilen sind endlich noch in Beta I, VI, VIII und X.

VIII und X stehen am Schluſs, von Beta, analog wie I und III in Alpha, am Anfang. Gebe ich auch sie an B, so erhält dieser strophisch $14 + 16 + 10 + 12 = 52$, denen antistrophisch $15 + 16 + 10 + 11 = 52$ respondieren.

Zu diesen $52 = 48 + 4$ sind dann $44 = 48 - 4$ zu suchen, als Ausgleichung. Diese geben Alpha VII, IX, X nebst Beta VI mit $12 + 11 + 9$ nebst $12 = 13 + 9 + 10$ nebst $12 = 44: 44$.

Dann bleiben für Γ in Alpha II, VI und VIII, in Beta I mit $16 + 9 + 13$ nebst $10 = 16 + 9 + 13$ nebst $10 = 48: 48$, in genauer Responsion jedes Kolons.

So gleichen sich nun aus E und A mit 58 und $38 = 48 + 10$ und $48 - 10$; B und Δ mit 52 und $44 = 48 + 4$ und $48 - 4$; beiderseits: während Γ, der Hegemon, beiderseits, die ursprünglichen 48 festhält.

Am Ende seiner 4 Wege kommt Γ auf die Reihe 20 zurück. Daſs gerade diese so bestimmt bezeichnet bleibe, ist auch deshalb zweckmäſsig (siehe sonst oben), weil sie in ihrer Verlängerung nach dem Logeion (s. u.) die Grenzreihe für die Antistrophe des 1. Kommos dort sein soll.

So nehmen dann zuletzt ein: Γ eine Einzelstellung auf 20, BΔ und EA Paarstellungen je auf 16 und 10.

Die Alphastrophe. I: *Ἔρως Ἔρως, ὃς κατ' ὀμμάτων.* Die Anrede an Eros erklärt sich am besten, wenn man sich vorstellt, daſs eine kleine Bildsäule von ihm neben derjenigen der Kypris stand. Damit B sich in III angreifend auf A zu bewegen kann und auf ihn stöſst, auch den weitesten Seitenschritt nach Eros hin richtet, lasse ich B den ersten, engen Schritt seitwärts mit Bangen von Eros weg, den zweiten, weiten, auf ihn zu und den dritten, engen, wieder mit Bangen von ihm weg thun, so daſs B zuletzt wieder auf seine Ausgangsreihe nach *ιδ* 10 kommt.

II: *στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν.* Γ richtet erst seine Gebärde nach Eros, dann, nach der Umkehr von 8, nach A, der *ψυχᾷ*, der Eros die *γλυκεῖαν χ. εἰσάγει.*

III: *ψυχᾷ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ.* (Vgl. Plat. Symp. 175 E.) B trifft bei *πι* mit einem gebrochenen Schritt auf A, indem er mit dem Fuſs die

von diesem besetzte *χώρα ιβ* 20 eben berührt und erschrocken von ihm, der den gewaltigen Herakles darstellt, rückwärts nach 19 zurückweicht, sich umkehrt und bis 14 *ιβ* kommt.

IV: *μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης.* E schreitet auf Eros zu mit lebhaft abwehrender Gebärde und dann von *γ* rückwärts ebenso bis *κδ* 12, wo er parallel neben Γ auf *ιη* steht.

V: *μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.* A, den B arrhythmisch angegriffen, wünscht, daſs Eros ihm niemals arrhythmisch komme. B weicht ihm schnell nach der Seite aus, wohl nach der von Eros abgelegenen, also vom Logeion abgelegenen; und A kommt bis *ιβ* 10.

VI: *οὔ τε γὰρ πυρὸς οὔ.* Γ soll die Reihe 20 festhalten, dauernd für Phädra im folgenden mittleren Teil des 1. Kommos bezeichnen; derselbe Zweck führt darauf, ihn zuletzt die dem Logeion am nächsten liegende *χώρα* des Stoichos auf 20, also *κδ*, einnehmen zu lassen. Ich führe ihn daher sofort deutlich da hinüber. Die letzte Silbe ist eine gebrochene. Das Geschoſs ist nicht so kräftig wie das des Eros; die Katalexis deutet an, daſs es nicht bis ans Ziel trifft, zurückbleibt. Des Blitzes, *πυρός*, der Weg ist gezackt. Auch Gebärde ahmt es nach.

VII: *τ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος.* Das Geschoſs der Gestirne durchmiſst geradeaus den ganzen Weg von 20 bis 8; aber darüber hinaus kommt es nicht. VII steht mit VI nicht in Synapheia; vgl. in der Betaantistrophe IX und X; unten V. 1269. 1270 = II und III im 5. Stasimon. Leutsch im Philol. Anz. 1882, Nr. 7, S. 417; Roſsbach und Westphal 'Mus. K.' III 1[3], S. 134. 135. Ein Beispiel für die Zuziehung von *δ'* zum Folgenden Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 197, § 11: *οὐκ ἐθέ. λω πλου. τεῖν οὐ. δ' εὔχομαι.*

VIII: *οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας.* Auch dies Geschoſs geht geradeaus, weiter als das der Sterne, indem es 1 mehr fliegt, und Γ von 8 zurückkehrt. Neben E, der Iole vorstellt, die Eros' Pfeil trifft, macht Γ Halt, auf der Reihe 10, worauf A steht, der den ebenfalls von diesem Pfeil getroffenen Herakles agiert.

IX: *ἵησιν ἐκ χειρῶν.* B A stehen auf der Seite des Theatrons, Γ E auf der des Logeions. Letzteren schlieſst sich Δ an, die Iole mit dem Pfeil zu treffen.

X: *Ἔρως, ὁ Διὸς παῖς.* Δ stellt sich unmittelbar neben E, diesen treffend, zuletzt auf ihn zu tretend.

Die Alphaantistrophe. I: *Ἄλλως ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῷ.* Die Silben *λως λως* reimen sich mit *ρως ρως* in der Strophe, was dann besonders hervortritt, wenn man in diesen Silben die Baseis der beiden zusammengesetzten *πόδες*, des Bakchius und Antibakchius, die ihrer stärkern Teilfüſse, sieht, ◡ ⏗ ⏗ und ⏗ ⏗ ◡. Es soll also etwas ganz Vergebliches ausgedrückt werden, was kräftig dadurch geschieht, daſs B seine Reihe *ιδ* mit einem weiten Schritt verläſst und mit einem weiten dahin zurückkehrt, *ἄλ* und *λως* beim zweiten *ἄλλως*. Das Opfern geschieht *παρά τ' Ἀλφεῷ*; orchestisch schreitet B diese 3 Worte hin und her neben *ιβ*, der Reihe von A, auf *ιγ*.

II: *Φοίβου τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις.* Dies schreitet Γ auf der Mittelreihe des Stoichos. Die pythischen *τέραμνα* sind im Mittelpunkt der Welt.

III: *βούταν φόνον Ἑλλὰς αἴ' ἀέξει.* Diesen Weg schreitet B auf der andern Seite von *ιβ*, auf *ια*. Es wird an beiden Seiten des Flusses geschlachtet. Hin und her schreitet er, auf *ιγ* von 10 nach 8 und von 8 nach 11, auf *ια* von 13 nach 20 und von 20 nach 13.

IV: *Ἔρωτα δὲ τὸν τύραννον ἀνδρῶν.* (Zum Gedanken vgl. Plat. Sympos. 189 E, wenn auch nicht mit der folgenden Begründung *πέρθοντα.*) Damit E am Ende des Weges einen gebrochenen Schritt thut, wird der erste weite des Jonikus zu einem engen verkürzt; was in Beta IX sein ausgleichendes Plus erhält. Seine Gebärden richtet E an den zerstörenden, *πέρθοντα*, Eros.

V: *τὸν τᾶς Ἀφροδίτας.* A weist nach Aphrodite hinüber und bleibt auch wie Γ in der Strophe mit *Ἀφροδίτας* auf 10 stehen.

VI: *φιλτάτων θαλάμων.* Eros wohnt in den *φίλτατοι θάλαμοι* Aphrodites. Nach 20 *κδ* zu, wo er seinen *θάλαμος* hat, geht die Bewegung von Γ, die auf 19 *κγ* dicht daneben mit einem gebrochenen Schritt endigt.

VII: *κληδοῦχον οὐ σεβίζομεν.* Δ schreitet von 20, der Reihe der *θάλαμοι*, geradewegs fort. Auch er schliefst mit einem gebrochenen Schritt.

VIII: *πέρθοντα καὶ διὰ πάσας.* Γ bricht durch alle Grenzen hinaus und stellt sich, zurückkehrend, dicht vor E, den er angreift. Die beiden Gruppen AB und ΓE bilden eine hübsche Parallele, diese auf 10, 11 jene erst auf 10, 11, jetzt auf 10, 13 und auf *ιβ ιγ*, *κε κδ*.

IX: *ἰόντα συμφορᾶς.* Δ schreitet im Innern hindurch und nähert sich dabei E, dem Sterblichen.

X: *θνατοῖς ὅταν ἔλθῃ.* Endlich kommt Δ von der andern Seite her auf E zu, der nun zwischen Γ und Δ steht.

Analog wie auf der strophischen Seite stehen jetzt auf der antistrophischen A B gegenüber Γ E Δ, nur in etwas variierter Stellung je bei einander.

Die Betastrophe. I: *τὰν μὴν Οἰχαλίᾳ.* „Die *πῶλος* fürwahr in Öchalia" (nicht nach Krüger 'Att. Synt.' § 50, 5, 3, sondern 'Dial. Synt.' § 46, 2, 1). Mit *τάν* zeigt Γ wohl nach einem Bild von Öchalia und Iole auf der Periakte. Er nimmt die Grenzstellung auf 20 ein (s. o.).

II: *πῶλον ἄζυγα λέκτρων.* „Ungejochte Füllenstute". Um auszudrücken, dafs sie ungejocht ist, des Lagers unteilhaftig ist, geht der ganze Weg von E aufserhalb des Raums vor der Stoichosreihe von *κδ* bis *ιβ*. Entsprechend der metrischen Isolierung des *λέκτρων* vom Vorhergehenden in II und von dem übrigen Satzteil in III, IV, wendet sich E mit einem gebrochenen Schritt auf 20 *κζ* um und nähert sich dem Ort, wo sie früher in den *λέκτρα* war. Bei der konsonantischen Masse von *κτρ*, die von der Zunge schwer zu überwinden ist (vgl. K. E. A. Schmidt 'Beiträge zur Geschichte der Grammatik des Griech. u. Lat.', 1859, S. 172), pafst es gerade gut zu dem Charakter dieser *λέκτρα* hier, dafs der gebrochene Schritt bei *κτρ* stattfindet.

III: *ἀνάνδρων τὸ πρίν.* Gegenüber macht auch A einen gebrochenen

Schritt sofort, auf 8 ια, wobei dann gleich νδρ etwas an κτρ anklingt, in dem zu λέκτρων gehörigen Adjektiv ἀνάνδρων. Mit πρὶν tritt er neben B, den Gedanken des künftigen ζεύξασ' auf dieser Reihe ιβ schon andeutend, ohne länger zu verweilen. Dann schreitet er auf ιγ, auf der andern Seite, von ιβ, wieder zurück, nachdem er innerhalb der ἀνύμφων οἴκων*) gewesen. Indem δρων nach ϑ geschritten wird, wie gegenüber τάν bis κζ kam, erhält der Tanzraum in dieser Richtung eine Ausdehnung von ϑ bis κζ = 19 Engen. Querüber hat er analog 20. 1. 20.

IV: καὶ ἀνύμφων οἴκων. Der Jonikus ἀπὸ μείζονος ist ungewöhnlich gebaut (vgl. G. Hermann 'El. doctr. metr.', 1816, p. 449), in Responsion mit ον ἁ Κύπρις ἕρπει ◡̈ _ ◡̈ ◡, ⏑́ _. Iole ist widerspenstig gegen die Natur der Liebe. A kommt, nachdem er wieder mit B auf ιβ zusammengestofsen ist, zuletzt auf seine Reihe ιβ und seinen Platz ιβ 10 zurück, wohin nachher E herüberkommen soll.

V. VI: ζεύξασ' ἀπειρεσίαν δρομάδ' ἀ—ν' ἀΐδαν ὅπως τε βάκχαν. Das Kolon V hat kein πεῖρας, sondern steht mit VI in Synapheia. So folgen sich ununterbrochen 4 hemiolische πόδες, denen ein Vorschritt voraufgeht, ein Nachschritt nachfolgt. Die vielen Seitenschritte entsprechen der höchsten Aufregung. Deshalb ist auch V nicht als jambisches Dimetron (Christ 'Metrik'[2], 1879, S. 105) zu nehmen; ebenso VI nicht als ἀνακλώμενον (Susemihl, N. J. 107. Bd. S. 293), so dafs etwa bei der ersten Hälfte von πως der Choreut gewaltsam den Leib zurückbeugte, um sich im Lauf zu hemmen, bei der zweiten betonten (— aus ◡◡̈) dann diese Hemmung wieder überwunden würde. Beide Wege zusammen bilden einen grofsen mafslosen Weg durch den Raum hin. Mit ζεύξασ' tritt E jochend dicht Δ, umeilt dann diesen, kehrt auf 8 vor ihm um, eilt mit μάδ' ἀ unmittelbar an ihm auf der andern Seite vorbei. Dann übernimmt Δ, ohne Seitenschritt, weil in Synapheia, den Weg und eilt mit

---

*) Schon im 1. Stasimon fanden sich οἴκων, οἴκοις, συνοικεῖν so gebraucht, dafs eine Anspielung auf technische Namen orchestischer Stellen und Stellungen zu geschehen schien; und soeben, in Antistrophe α' VI, deutete auch ϑαλάμων darauf, wozu nun hier in Strophe β' IV wieder οἴκων kommt. Οἶκος hiefsen wohl die einem Choreuten in einem Tanze gehörigen Ausgangsplätze zusammen, etwa die einzelnen auch οἶκοι, und darunter der mafsgebende mittelste jedes οἶκος etwa der ϑάλαμος. Auch die Trieren liegen in νεώσοικοι und der unterste Schiffsraum in den Trieren hiefs ϑάλαμος. Bei jambischer Aufstellung des Stoichos waren etwa 1, 4, 7, 10, 13 die ϑάλαμοι, und von den in den Zwischenräumen befindlichen je 2 Plätzen, χῶραι, nämlich 2. 3, 5. 6, 8. 9, 11. 12, gehörten der nächste 2 und 12 zu 1 und 13, die beiden umgebenden nächsten 3 und 5 zu 4, 6 und 8 zu 7, 9 und 11 zu 10. Bei den Byzantinern bezeichnet οἶκος in der Metrik eine gröfsere Art von Hymnus, vgl. *stanza*. Ein kleinerer οἶκος aber hiefs κοντάκιον s. κονδάκιον, *sic dictus ab adi.* κοντός = *parvus*, Steph. Par. v. οἶκος p. 1797, v. κοντάκιον p. 1807. Bei οἶκος nun findet sich im Steph. Par. l. c. p. 1797 v. οἶκος das Bild ἄγγελος πρωτοστάτης = πρῶτος οἶκος von einem gröfseren οἶκος, einem der κδ' nach der Zahl des Alphabets; und Sophocles 'A Glossary of later and Byzantine Greek' v. κονδάκιον zitiert Balsam. ad Concil. Laod. 15 Τοὺς χοροστάτας τῶν κονδακίων. Vielleicht stehen diese Bezeichnungen noch in Beziehung zu einem älteren Zusammenhang von Metrik und Orchestik. Auch die metrischen termini χώρα und *scandere* deuten noch auf räumlichen, orchestischen Zusammenhang.

lauter weiten Schritten durch dem choreutenleeren Raum bis 16 *ιε*. Das erste Satzglied des Akkusativs geht bis *ἀΐδαν* und an die Grenze 8, und dann geht es in bakchantischen Schritten weit hindurch nach 16 *ιε*. Es ist schon ein annäherndes *ἐκδοθῆναι*; während aber nachher E unmittelbar neben A kommt, kommt jetzt Δ erst auf die zweite Reihe neben B.

VII: *σὺν αἵματι, σὺν καπνῷ*. Dies respondiert ionisch mit *νυμφευσαμέ*, wie in Alpha X *Ἔρως ὁ Δι* mit *θνατοῖς ὅταν*, IV *μή μοί ποτε* mit *Ἔρωτα δέ*, in Beta IV *καὶ ἀνύμφαν* mit *ον ἁ Κύπρις*. Mit *αἵ* schreitet A wieder, wie in Alpha V auch auf *ιβ* über B, auch auf 14 *ιβ*, weg und bis 8 und von da zurück auch bis 10, auf welcher *χώρα* er auch zu Anfang von der Betastrophe stand.

VIII: *φονίοις θ' ὑμεναίοις*. Die Darstellung des Mordens wird fortgesetzt. B schreitet dicht um A herum, über die *χώρα*, wohin E nun soll, *ιγ* 10, mit seinen *ὑμεναίοις*, und bildet mit Δ eine Pforte, durch die nun E hindurch soll.

IX: *Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν*. Der Weg ist in 2 Teile geteilt, den Dochmius und das übrige; angedeutet durch einen kurzen Rückschritt nach der Seite bei *Κύπρις* von *ις* nach *ιζ*. Nur dieser Seitenschritt ist eng in dem Wege; er geschieht nach der Reihe, die durch A¹B¹Δ¹E¹ deutlich bezeichnet ist.

X: *ὦ τλάμων ὑμεναίων*. Umgekehrt schreitet nun B zwischen E und Δ durch, nach 16 *ιγ*. Es stehen die Hymenäensängerin und die Freundin des Bräutigams, Δ und B, neben einander hinter dem Bräutigam und der Braut, A und E.

Die gerade Reihe des strophischen Stoichos ist so durch eine große *ταραχή* zerstört. Γ steht auf der Logeionseite allein, A E B Δ stehen auf der Theaterseite zusammen.

Die Betaantistrophe. I: *ὦ Θήβας ἱερόν*. Zuerst nimmt wieder Γ analog wie in der Betastrophe die feste Grenzstellung auf 20 *κδ* ein.

II: *τεῖχος, ὦ στόμα Δίρκας*. E stellt sich neben Γ, dichter, als in der Strophe der Fall war, mit ihm ein Paar bildend. Ein gebrochener Schritt findet nicht statt, da Dirke nicht in einem Widerstreben gebrochen werden soll, wie Iole, sondern nur Zeugin davon ist.

III, IV: *συνείποιτ' ἂν οἷ—ον ἁ Κύπρις ἕρπει*. Dem Hauptzeugenpaar, E Γ, zugewandt, schreitet A erst rückwärts, wendet sich mit der Gebärde auch an Δ und dann vorwärts an B — *συνείποιτ'* heißt es zu E Γ zuerst —, bei ihm vorbei und wieder auf ihn zurück. Der Inhalt ist mehr das Bezeugte als das Zeugen, daher auf 20 und 8 gebrochene Schritte geschehen.

V: *βροντᾷ γὰρ ἀμφιπύρῳ τοκάδα*. Mit *ἀμφιπύρῳ* umschreitet E, mit einem gebrochenen Schritt auf 8, Δ, der jetzt die *τοκάδα* bedeutet, und stellt sich neben ihn.

VI: *τὰν Διογόνοιο Βάκχου*. Δ, die *τοκάς*, eilt nach der Gegend von A hinüber; dieser stellt Zeus vor, mit dessen Donner Kypris sie umflammte und dem sie den Bakchus gebären soll.

VII: *νυμφευσαμέναν πότμῳ.* A, jetzt Semele agierend, schreitet nach ihrer Endchora 10 *ιβ*, wo sie sich vermählt.

VIII: *φονίῳ κατεύνασε.* B schreitet bei A dicht vorbei, ihn wie angreifend, und stellt sich zwischen A und Δ, um fast eine Reihe mit ihnen zu bilden.

IX: *δεινὰ γὰρ πάντᾳ γ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα.* Vgl. Wilamowitz 'Herakles' I S. 25 Anm. Nunmehr macht E den grofsen Weg ganz wie in der Strophe, und bei *πάν* die Verkürzung in Alpha IV bei *"Ε* ausgleichend. Überall, bei Δ B A, stürmt E heran. Bei *ἐπιπνεῖ* mag man sich daran erinnern, dafs die Alten die Blitze für *πνεύματα* ansahen und dafs so in diesem Wort *ἐπιπνεῖ* ein Nachklang von *βροντᾷ ἀμφιπύρῳ* ist.

X: *δ' οἷά τις πεπόταται.* B fliegt um Δ herum und stellt sich ihm zur Seite auf *ιγ* 16. Synapheia findet zwischen IX und X nicht statt. Man darf nicht *μέλισσα' δ'* in IX setzen; ein *κῶλον, μέτρον* braucht weder mit einem Satz, noch mit einem präpositiven Wort anzufangen. Kypris verlangt nach dem Honig aus allen Blumen und Blüten, und führt auch den Stachel, wenn man sie stört (Wilamowitz: „sie führt der Biene gleich den Honig und den Stachel").

Thema und Variation des Metrums. Die thematische Durchschnittszahl der *χρόνοι* ist 12, die der *βάσεις δ'* in jedem Kolon.

Über die 12 s. o. Die thematischen *δ'* kommen heraus, wenn man in Alpha V anapästisch und VIII als jambisch, in der *παραλλαγή* mit Anapäst in der zweiten Syzygie, fafst. Beide Male handelt es sich darum, *'Αφροδίτας* nicht ⏑̇ ⏑ ∸ –, sondern ⏑ ⏑ ⊥, – aufzufassen; womit dann in V strophisch *ρυθμος*, in VIII antistrophisch *διά* respondiert. Dem auszudrückenden Gedanken des Gegensatzes entspricht es, dafs in Alpha V Anapäste in Gegenbewegung steigend an die Stelle der bisherigen sinkenden Joniker in II, III, IV treten.

Alle Kola lassen sich durch *παραλλαγαί* auf je *δ'* zurückführen, mit Ausnahme des anapästischen Alpha V, welches, durch 2 Zeiten mehr auf 12 gebracht, anapästich doch nur *γ'* haben kann. Diese *γ'* in diesem V sind also thematisch, schon eine *παραλλαγή* der Durchschnittszahl im Thema, eine erste, thematische *παραλλαγή*. Ihnen mufs eine andere solche entsprechen, und diese Ausgleichung giebt Alpha IV. Bilden wir aber dies aus 2 ionica archiogenia, so erhalten wir auch nur *δ'*, ∸ – ⏑̇ ⏑, ∸ – ⏑̈ ⏑ oder ∸ – ⏑̇ ⏑, ∸ ⏑ ⊥ ⏑; wir müssen hier also noch etwas zusetzen, um noch 1 *βάσις* mehr zu erhalten. Das kann jedoch nur 1 Zeit sein; denn + 2 in IV würden 2 minus in V verlangen, so dafs hier nur 10 blieben, die nicht 3 anapästische *βάσεις* tragen könnten. Somit kommen wir thematisch auf ⏑̈ – ⏑̇ ⏑, ∸ ⏑ ⊥ ⏑, ∸ und – ⊥, ⏑ ⏑ ∸, – ⏑̇, 13 und 11, *ε'* und *γ'*. Es entspricht dies dem inhaltlichen Gedanken der Arrhythmie in diesen Kolen und der Rücksicht auf E und A.

Die Art und die Gliederung der thematischen Metra und der mit ihnen vorgenommenen *παραλλαγαί* ergiebt sich, nachdem man ihre Gröfse als Durchschnittszahl im allgemeinen gewonnen hat, teils aus dem *μέτρον* selbst,

das uns im Texte vorliegt, teils mit Zuhilfenahme der Rücksicht auf den auszudrückenden Gedanken. Daraus läſst sich folgendes Ergebnis gewinnen.*)

	Thema.	Variation.	Strophe α (V. 525—534).
I	∪ ⏓ ⏗, – ⏗ ∪ ⏓	a b̈, ∪ ⏓ ⏗, ∪̆ ⏗ ∪ ⏓	Ἔρως Ἔρως, ὃς κατ' ὀμμάτων
II	⏓ – ∪́ ∪, ⏓ ∪ – ∪	⏓ – ∪ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, b̈ b	στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν
III	⏓ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪	⏓ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, b̈ b	ψυχᾷ χάριν οὓς ἐπιστρατεύσῃ,
IV	∪̈ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, ⏓	⏓̽ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, ⏓ b	μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης
V	– ⏗ ∪ ∪ ⏓ – ∪̇	– ⏗ ∪ ∪ ⏓ – Λ̇	μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις.
VI	⏓ – ⏗, ∪̇ ∪ ⏓ –	⏓ ∪̽ ⏗, ∪̇ ∪ ⏓ Λ̄	οὔ τε γὰρ πυρὸς οὔ
VII	∪ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ⏓	–̽ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ∪̽	τ' ἄστρων ὑπέρτερον βέλος,
VIII	∪ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ⏓	–̽ ⏗ ∪ ⏓, ∪̽ ∪ ⏗ –̽ Λ̈	οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας
IX	∪ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ⏓	–̽ ⏗ ∪ ⏓, –̽ Λ Λ̄ (α)	ἵησιν ἐκ χειρῶν
X	⏓ – ∪̇ ∪, ⏗ – ⏓	∪̽ – ∪̇ ∪, ⏗ – Λ̈	Ἔρως, ὁ Διὸς παῖς.

I und II. III sind 1 ungleiches, 2 gleiche Kola.

VIII. IX und X sind 2 gleiche, 1 ungleiches Kolon.

Der Anfang von IV setzt im Thema mit ∪̈ scharf von den Anfängen von II und III ⏓, ⏓ ab.

In der Variation trifft B in III mit ἐπι auf A, A in V erwidernd auf B mit ἄρρυθμος.

	Thema.	Variation.	Antistrophe a (V. 535—544).
I	⏗ ⏓ ∪, – ⏗ ∪ ⏓	ḃ b̈, ⏗ ⏓ ∪, ∪̽ ⏗ ∪ ⏓	ἄλλως ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῷ
II	⏓ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪	⏓ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, ḃ b	Φοίβου τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις
III	⏓ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪	⏓ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, ḃ b	βούταν φόνον Ἑλλὰς αἴ' ἀέξει·
IV	∪̈ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, ⏓	∪̈ – ∪̇ ∪, ⏓ ∪ ⏗ ∪, ⏓ b	Ἔρωτα δὲ τὸν τύραννον ἀνδρῶν,
V	– ⏗ ∪ ∪ ⏓ – ∪̇	– ⏗ ∪ ∪ ⏓ – Λ̇	τὸν τᾶς Ἀφροδίτας
VI	⏓ – ⏗, ∪̇ ∪ ⏓ –	⏓ ∪̽ ⏗, ∪̇ ∪ ⏓ Λ̄	φιλτάτων θαλάμων
VII	∪ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ⏓	–̽ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ⏓	κληδοῦχον, οὐ σεβίζομεν,
VIII	∪ – ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ⏓	–̽ ⏗ ∪ ⏓, ∪̽ ∪ ⏗ –̽ Λ̈	πέρθοντα καὶ διὰ πάσας
IX	∪ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ ∪ ⏓	∪ ⏗ ∪ ⏓, ∪ ⏗ Λ Λ̈	ἰόντα συμφορᾶς
X	⏓ – ∪̇ ∪, ⏗ – ⏓	⏓ – ∪̇ ∪, ⏗ – Λ̈	θνατοῖς, ὅταν ἔλθῃ.

---

*) Das Thema wird von der Flöte, die Variation vom Gesang und Tanz dargestellt.

Ich bediene mich folgender Bezeichnungsart:

a und b = Plus (∪, –) des Gesangs (und Tanzes), während die Flöte schweigt.

Λ „ Λ̄ = Minus (∪, –) „ „ „ „ „ „ „ spielt.

∪̽ „ –̽ im Gesang (und Tanz) gegenüber – und ∪ der Flöte:

Zu Anfang eines einfachen πούς	bei ∪̽ setzt der Gesang (und Tanz) um eine Kürze später bei –̽ „ „ „ „ „ „ „ „ früher	als die Flöte ein.
Am Ende eines einfachen πούς	bei ∪̽ „ „ „ „ „ „ „ „ früher bei –̽ „ „ „ „ „ „ „ „ später	als die Flöte ab

–̽ drücke ich zu Anfang durch ∪̽ ⊔, am Ende durch ∪ ∪̽ als aufgelöst aus.

In I der von schwächerem zu stärkerem Sinken übergehende Antibakchius ⏗ ⏗ ⏑, ἄλλως πα, gegenüber dem von stärkerem zu schwächerem Steigen übergehenden Bakchius, ⏑ ⏗ ⏗, Ἔρως ὅς.

In a IV—VII sind nicht, wie in α IV—VII, 2 scharf gesonderte Unterperioden des Sinns.

In III kommt B mit ξει auf die χώρα zurück, die er mit βού betrat; er schritt ἄλλως.

Thema.	Variation.	Strophe β (V. 545—554).
I ⏗ – ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ ἀδ	⏗ – ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ Λ̄	τὰν μὴν Οἰχαλίᾳ
II ⏗ – ⏗ ⏑, ⏑́ ⏗ ⏗	⏗ ⏑̆ ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	πῶλον ἄζυγα λέκτρων,
III ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑ ⏗ ⏑	⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ΛΛ̂Λ	ἀνάνδρων τὸ πρὶν
IV ⏗ – ⏑́ ⏑, ⏗ – ⏗	⏑́ ⏑́ – ⏗, ⏗ – Λ̄	καὶ ἀνύμφων οἴκων,
V ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑	⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ȧa	ζεύξασ' ἀπειρεσίαν δρομάδ' ἀ-
VI ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗ –	⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗ n	ν' ἀΐδαν ὅπως τε βάκχαν
VII ⏗ – ⏑́ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗ ⏑	⏑̆ – ⏑́ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗ Λ	σὺν αἵματι, σὺν καπνῷ
VIII ⏗ ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	Λ̄ ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	φονίοις θ' ὑμεναίοις,
IX ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑ ⏗ ⏑	⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ȧab ⏑, ⏗ ⏑	Ἀλκμήνας τόκῳ Κύπρις ἐξέδωκεν·
X ⏗ – ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	⏗ – ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	ὦ τλάμων ὑμεναίων.

Thema. I. II; III. IV sind in V. VI; VII. VIII; IX. X entwickelt.
I nur Päone; — V. VI nur Päone.
II Jon. a mai. Päon; — VII 2 Jon. a mai.; VIII 2 Päone.
III. IV in IX. X wiederholt.
V. VI von ⏗ und n umschlossen; dazwischen ⏗ ⏑ ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗.
Variation. IX ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗; ⏑ ⏗ ⏑ zu ⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗; ȧ a, b ⏑, ⏗ ⏑ entwickelt.

Thema.	Variation.	Antistrophe b (V. 555—564).
I ⏗ – ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ἀδ	⏗ – ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ Λ̄	ὦ Θήβας ἱερὸν
II ⏗ – ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	⏗ ⏑̆ ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	τεῖχος, ὦ στόμα Δίρκας,
III ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑ ⏗ ⏑	⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ΛΛ̂Λ	συνείποιτ' ἂν οἱ-
IV ⏗ – ⏑́ ⏑, ⏗ – ⏗	⏑̆ – ⏑́ ⏑, ⏗ – Λ̄	ον ἁ Κύπρις ἕρπει·
V ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑	⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ȧa	βροντᾷ γὰρ ἀμφιπύρῳ τοκάδα
VI ⏗ ⏑ ⏑́ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗ n	⏗ ⏑ ⏑́ ⏑, ⏗ ⏑ – ⏗ n	τὰν Διογόνοιο Βάκχου
VII ⏗ – ⏑́ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗ ⏑	⏗ – ⏑́ ⏑, ⏗ ⏑ ⏗ Λ	νυμφευσαμέναν πότμῳ
VIII ⏗ ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏗ ⏗ ⏑	Λ̄ ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, ⏗ ⏗ ⏑	φονίῳ κατεύνασε,
IX ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗, ⏑ ⏗ ⏑	⏗ ⏗ ⏗ ⏗ ⏗, ȧab ⏑, ⏗ ⏑	δεινὰ γὰρ πάντᾳ γ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα
X ⏗ – ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	⏗ ⏑̆ ⏗ ⏑, ⏑ ⏗ ⏗	δ' οἷά τις πεπόταται.

Die Joniker in IV. VII beginnen in β καὶ ἀ und σύν, ⏑́ ⏑́ und ⏑̆, in b ον und νυμ, ⏑̆ und ⏗. — Der Päon zu Anfang von VI ist in β ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑, in b ⏗ ⏑ ⏑́ ⏑ ν' ἀΐδαν ὅ und τὰν Διογό, jener mehr eilend, dieser majestätisch fest einsetzend. — In VIII respondieren ausdrucksvoll in β μεναίοις, in b εὔνασε; vgl. in α und a I Ἔρως ὅς und ἄλλως πα, ⏑ ⏗ ⏗ und ⏗ ⏗ ⏑. — Der Dochmius in b IX ist ganz voll Längen, πάντᾳ. — In b X ist ά in οἷά ⏗, der πούς ⏗ ⏑̆ ⏗ ⏑; die μέλισσα schießt hin und her.

Der thematische Bau des Metrums ist in Alpha wie in Beta hemiolisch, dort in 2 Hälften, so daſs das Ganze isisch ist, hier in dem Ganzen.

In Alpha sind die Hälften I—V und VI—X je in sich hemiolisch. Die zweite schlieſst mit Jon. a mai. und Päon in X und beginnt mit Päon und Jon. a min. in VI. Dazwischen in der Mitte der zweiten Hälfte schlieſsen sich an X, vorher, 2 jambische Dimeter, IX. VIII, und an VI, nachher, 1 jambischer Dimeter, VII. Die erste Hälfte aber von Alpha hat in der Mitte 2 jonische Dimeter a mai., die sich an I, nachher, anschlieſsen, und 1 jonischen (hyperkat.) Dimeter a mai., der sich an V, vorher, anschlieſst. I besteht aus Päon und jambischer Syzygie. So ist alles bisher in antithetischer Symmetrie geordnet, II. III und IV jonisch a mai. gegen VII und VIII. IX jambisch; X jonisch a mai. und päonisch gegen I päonisch und jambisch. Und so sollte man schlieſslich auch, wie in der zweiten Hälfte VI mit Päonisch und Jonisch a min. gegen X mit Jonisch a mai. und Päonisch antithetisch sich verhält, so gegen I mit Päonisch und Jambisch in V Jambisch und Päonisch erwarten. Allein hier ist, dem Sinn gemäſs, arrhythmisch ein anapästisches Kolon anstatt des aus Jambisch und Päonisch zusammenzusetzenden gebraucht. — Daſs I eine jambische ἑπτάσημος im Thema hat, folgt aus weiterer Symmetrie mit Beta (s. u.).

In Beta ist das Ganze hemiolisch in die Hauptperioden I—IV und V—X gegliedert, welche sich in die 4 Unterperioden I. II, III. IV und V—VIII (V. VI und VII. VIII), IX. X zerlegen. Die 2 einzelnen Rhythmen von I sind in V. VI, die von II in VII. VIII verdoppelt, die von III. IV in IX. X wiederholt. Dies giebt das hemiolische Verhältnis 1. 1, 1. 1 und 1. 1, 1. 1 zu 2. 2, 2. 2 und 1. 1, 1. 1 d. i. 8 zu 8 + 4, 8. 12. I besteht aus 2 Päonen und V. VI aus 2 × 2 Päonen zwischen Vor- und Nachschritt; II aus Joniker a mai. und Päon und VII aus 2 Jonikern a mai., VIII aus 2 Päonen mit Vorschritt. Die 3 Beischritte in V. VI und VIII sind lang und validieren, der in V und VIII als Verdoppelung der zum Kretikus in I und IV polyschematistisch hinzugekommenen Kürze, der in VI als Verdoppelung der in der *indifferens* am Schluſs von I durch *longa pro brevi* zum 3. Päon hinzugekommenen Kürze. Dann besteht III und so IX aus Dochmius und hyperkatalektischem Jambus, IV. und so X aus Joniker a mai. und Päon. Die Verdoppelung des Kretikus und 3. Päons in I ist in V. VI durch Kretikus, 3. Päon; 3. Päon, Kretikus antithetisch geschehen. Bei der Wahl des schlieſsenden Päons in VIII ist auf eine Anähnlichung an den in X Bedacht genommen.

Vergleiche ich die Päone in den Anfangs- und Schluſskolen der beiden Hauptperioden von Beta I—IV und V—X und von Alpha I—V und VI—X! Die letzte von Alpha und die erste von Beta haben in diesen Kolen je ⏓ – –́, ⏓ – –́; –́ – ⏓, –́ – ⏓, jene in VI und X, diese in I und IV. Die letzte von Beta hat –́ ⏑ ⏓, –́ ⏑ ⏓; ⏑ ⏓ –́, ⏑ ⏓ –́. So wäre letztes auch in der ersten von Alpha zu erwarten. Diese aber ist arrhythmisch, dem Inhalt gemäſs. Sie hat in α I ⏑ ⏓ –́, und so wäre in α IV –́ ⏑ ⏓ statt des Anapästischen zu denken, wenn der Gesamtchiasmus der 4 Hauptperioden in der Art der

Päone durchgeführt sein sollte. Dieser ist aber schon in der Stellung gebrochen, die dann –́ ⏑ –̈ in I, ⏑ –̈ –́ in IV sein müſste. So ist in IV nicht –́ – –̈, sondern –̈ – –́ zu denken. Unregelmäſsig ist ferner, daſs in a I –́ –̈ ⏑ steht. Dem lasse ich –́ – –̈ in IV als zu denkenden, beseitigten Päon entsprechen, so daſs in IV wie in I die Responsion ungenau wäre, wenn in α IV –́ – –̈, in a I ⏑ –̈ –́ beibehalten wäre.

Das η und α in Beta I *μήν*, *Θή* und X *τλά*, *ά* (*οἷά τ'*) scheint absichtlich; ich denke mir beides in der Arsis höher als die vorhergehenden und folgenden Silben komponiert.

Diese im Metrum gegebene Ordnung ist durch Sinn und Satz chiastisch durchwirkt, variiert.

In a und b schlieſst sich der Sinn an das Metrum genau an. In α sind 2 Sätze von je 5 Kolen. Die 1. U.-P. ist Anrede des Eros, die 2. U.-P. Bitte an ihn, nicht mit Unheil zu kommen. Die 3. U.-P. nennt 2 Geschosse, von denen jedes kein *ὑπέρτερον* ist, die 4. U.-P. das *ὑπέρτερον*, das Eros entsendet. (Diese Kraft seines Geschosses ist orchestisch im Gegensatz zu jenen beiden dadurch ausgedrückt, daſs der Choreut am Ende von VIII von der Grenze noch zurückkehrt, sein Weg länger als bis zur Grenze ist, während der von VII sich in ihr hält; *οἷον*, wie es das der Aphrodita ist, ein *ὑπέρτερον*. S. u.) So ist dabei die antithetische Analogie der beiden Hälften festgehalten, daſs die 1. und 4. U.-P. von Eros mit Namennennung handeln, die 2. und 3. mit *μή* und *οὔ* korrespondieren. In b enthält die 1. U.-P. die namentlichen Anreden, 2, analog dem doppelten *Ἔρως* in der 1. U.-P. von α, welche 2 eigentlich auch eine Einheit bezeichnen; die 2. U.-P. sodann enthält, wie die 2. in α, das, was der Chor zu den Angeredeten sagt (dem *συν* in *συνείπαιτ'* entspricht die Synapheia von III. IV). Die 3. und 4. U.-P. endlich enthalten jene das ausgeführte Beispiel, diese die allgemeine Sentenz.

In a und β dagegen schlieſst sich der Sinn nicht genau an das thematische Metrum an. In a sind in der 1. U.-P. die Götterverehrungen beim Alpheos und bei Pytho angegeben, dagegen ist in der 2. und 3. in einem sie zusammennehmenden Satze gesagt, daſs wir den Eros nicht verehren, und diesem Satze schlieſst sich die 4. U.-P. mit einer appositionellen Ausführung des Objekts in jenen beiden, *Ἔρωτα*, an. So bildet dieser Satz von 7 Kolen ein epitritisches Ganzes von 4 und 3 Kolen. Ihm steht die 1. U.-P. mit 3 davon gesonderten Kolen gegenüber, so daſs wir für a als Ganzes die Sinngliederung von 3 zu 7 (4. 3) Kolen erhalten. Ich will auch diese Gliederung kurz eine epitritische nennen. In β sind die beiden Hauptperioden überdies scharf getrennt geblieben und ist die hemiolische Ordnung des Ganzen, der Strophe, durch den Sinn nicht verändert. In ihnen aber sind die Grenzen der Unterperioden nicht scharf innegehalten. Der Genitiv von der 2. U.-P. wird schon in der 1. mit *λέκτρων* begonnen. Die 3. U.-P. anderseits greift in die 4. mit dem Kolon IX über das *πεῖρας* hinein.

Bezeichne ich nun die Systeme, worin sich der Sinn dem Metrum genau anschlieſst, mit a, diejenigen aber, worin er die Gliederung desselben nicht

innehält, mit b, so bilden die Systeme α a β b den Chiasmus a b b a durch den Sinn.

Die Lebhaftigkeit der Rhythmen ist in β b gegen α a gesteigert, indem in α a kein Dochmius vorkommt, wogegen in β b je 2 sich finden, und in α a das Thema je 3, in β b das Thema je 11, die Variation je 12 Päone enthält.

Die παραλλαγαί der βάσεις sind diese. In Alpha haben I. II. III je $+$ α′, VIII. IX. X je $\div$ α′. VI. VII sind ἀπαράλλακτα. IV. V haben schon thematisch $+$ α′ und $\div$ α′, zu welchem $\div$ α′ des Themas von V noch $\div$ α′ in der Variation von V hinzukommt. Das Kolon V dient so zur Verbindung von Alpha und Beta, indem, wie angegeben, ein ferneres $\div$ α′ in Alpha V in der Variation durch ein $+$ α′ der Variation von V in Beta seine Ausgleichung erhält. Innerhalb Beta zählt daher V als ein ἀπαράλλακτον. So sind denn in Beta die 1. und 3. U.-P., I. II und V. VI, VII. VIII ἀπαράλλακτα mit δ′. δ′ und δ′ (ε′ $\div$ α′) δ′. δ′. δ′. Dagegen haben III. IV und IX. X, die 2. und 4. U.-P., γ′. γ′ und ϛ′. δ′, d. i. $\div$ α′, $\div$ α′ und $+$ β′ $= \mp 0 =$ $\div$ β′ $+$ β′.

Die Verteilung der Kola an die Choreuten (s. o.) geschah etwa in folgender Art. Nachdem A das 1. Stasimon begonnen hatte, erhielt nun B Alpha I. Ihm ward Γ in II zur Seite gestellt, damit dieses Paar dem A angreifend entgegenträte; und dann ward III wieder an B gegeben, damit er A angriffe. B erhielt analog am Schlufs seiner Wege die letzte und drittletzte Stelle, β X und VIII. Diese 4 Kola maſsen 14, 16, 10, 12, zusammen die für B erforderte Zahl 52 $=$ 48 $+$ 4 und ε′, ε′, δ′, δ′, zusammen ιη′ $=$ ιϛ′ $+$ β′ in der Variation. Im Hinblick darauf, daſs Herakles und Iole durch E und A, die am weitesten von einander entfernten Choreuten, darzustellen seien, wurden nun α IV und V an diese gegeben, indem in diesen beiden Kolen der Wunsch ausgedrückt ist, daſs jener, der von Eros Gestachelte, nicht zu dieser komme. Daſs er aber dennoch sich mit ihr verbindet, indem sie ihm zustürzt, sagt β V. Wenn nun α V, das abwehrende Kolon, von A getanzt ward, so ward die ζεῦξις dadurch ausgedrückt, daſs β V an E fiel. Im allgemeinen sollte im 3. Stasimon ταραχή ausgedrückt werden, Zerstörung der ruhigen Ordnung, Abweichung von ihr. Es galt daher zunächst diese regelmäſsige Ordnung bestimmt anzudeuten, damit die Abweichung als solche verständlich würde. Erreicht werden sollte die Aufstellung in regelmäſsiger Ordnung am Ende von β, indem dann jeder der 5 Choreuten an seinem Ziele angelangt sein sollte. Fielen nun thematisch jedem Choreuten 4 $\times$ 12 Engen und δ′ Baseis zu, so war die Reihe 20 dies zu erreichende Endziel, indem bei Innehaltung der Regel der Raum zwischen den Reihen 20 und 8 von jedem 2 mal hin und her zu durchmessen war. Diese Reihe zu bezeichnen, wurde dem Hegemon Γ zuerteilt; und zwar wurde ihm sogleich I in β als sein letzter Weg gegeben, damit alles dann sofort klar würde. In α aber muſste er dann seine übrigen 3 Wege schon vorher gemacht haben. Der erste von diesen war (s. o.) α II. Dieser war der erste von der Gruppe α II. III, wie Γ in β der erste der 1. U.-P., I. II, war. Analog wurde in α das je erste Kolon der 3. und

4. U.-P. in der 2. Hauptperiode, zwischen α II und β I, an Γ gegeben, das Kolon VI und das Kolon VIII. Diese 4 Wege erhielten 16, 9, 13, 10 = 48 und ε', δ', γ', δ' = ιϛ'. Ganz ohne Ausdruck blieb aber die ταραχή auch bei Γ nicht, indem nämlich so von seinen 4 Wegen 3 in α fielen, 1 in β fiel. Diejenige Regelmäſsigkeit aber, welche in der Verteilung von 2 und 2 Wegen an jeden Choreuten in α und in β gelegen hätte, war zur Bezeichnung schon an B gegeben, der I. III in α, X. VIII in β erhalten hatte. Eine ταραχή liegt aber auch gerade in diesem Umstande, daſs nicht Γ, der in der Mitte befindliche ἡγεμών, diese Verteilung von 2 und 2 bekam, sondern B, ein Seitenchoreut neben ihm im στοῖχος. Derjenige Choreut aber, dem ein charakteristisches Übergewicht von 3 Wegen in β gegen 1 Weg in α vor allen andern zufiel, war E, nämlich derjenige, der die ἀπειρεσίαν δρομάδα agierte. Zunächst erhielt er auſser β V (s. o.) das längste aller Kola, β IX, endlich wurde ihm als drittes in β das Kolon gegeben, worin noch ebenfalls die πῶλος geschildert war, das Kolon β II. Die Zeiten, die E bekam, waren 16, 11, 14, 17 = 58 = 48 + 10; die Baseis aber ε', δ', ε', ϛ' = κ' = ιϛ' + δ'. Wie nun aber bei α IV. V eine Verknüpfung von E mit A durch ε' und γ' = δ' + α' und δ' ÷ α' geschah, und wie ebenfalls α V und β V mit ferneren ÷ α' in α V (s. o.) und + α' in β V (s. o.) so verknüpft wurden, daſs A die Minus, E die Plus erhielt, so wurde auch bei den Baseis von E in β eine Verknüpfung durch sich ausgleichende παραλλαγαί dadurch erzielt, daſs den ϛ' = δ' + β', die E in β IX erhielt, in β III. IV γ' und γ' mit je ÷ α' = ÷ β' entsprachen und diese an A gegeben wurden. So hatte dann A bis dahin 10, 8, 10 = 28 und β', γ', γ' = η'. Dem Plus 10 und δ' von E gegenüber, 58 = 48 + 10, ward nun das entsprechende Minus, 38 = 48 ÷ 10 und ÷ δ' gegeben. Zu der obigen 28 und η' kamen noch 10 und δ' hinzu, in β VII. So hatten nun Γ in α, E und A in β je 3, umgekehrt Γ in α 1, E und A in β je 1 Kolon. Zur vollen Symmetrie muſste noch 1 Choreut 3 in α, 1 in β haben. Dieser war der einzige noch übrige, Δ, der zur Ausgleichung mit B im ganzen 44 und ιδ' haben muſste, indem B 52 und ιη' hatte. Er erhielt VII und IX. X in α und in β das letzte, noch übrige, VI mit 12, 11, 9, 12 = 44 und δ', γ', γ', δ' = ιδ'.

Diese ganze Verteilung ist nicht als eine anzusehen, die mit fertig gegebenen Kolen, wie sie uns vorliegen, vorgenommen wurde, sondern sie geschah mit unbestimmten, d. h. noch zu variierenden Kolen, die, thematisch bestimmt, je 12 und δ' maſsen, bei der Verteilung aber erst bestimmt und sinngemäſs variiert wurden, mit Rücksicht auf diese Variierung und den zu formenden Tanz, wie dieser im Obigen entwickelt worden ist.

In der ganzen ταραχή der Aufstellung aber, die das Endziel des Tanzes im 2. Stasimon ist, ist eine bestimmte Regel erkennbar, wonach sie geschieht. E und B gehen ebenso weit über 48 hinaus, wie A und Δ dahinter zurückbleiben. So kommt je 1 Paar, EA und ΔB, je auf eine und dieselbe Reihe. E und A, die Vermählten, treten dabei unmittelbar, Δ und B, durch 1 Reihe getrennt, zusammen.

Die Wahl der Reihen für dieses Zusammentreten ist mit Rücksicht auf den folgenden mittleren Teil des 1. Kommos geschehen, dessen Gliederung sich deutlich darauf bezieht (s. o.). Es sind die Reihen 13 und 16.

Die ganze Aufstellung der Seitenstoichen giebt schliefslich eine hübsche, symmetrische Einfassung für die Aufstellung des Koryphäus und der Mitchoreuten seines Stoichos im mittleren Raum.

Die Orchesis ist lebhafter als im 1. Stasimon. Daktylen fehlen, Anapäste sind wenige vorhanden, Joniker in etwas gröfserer Zahl, statt der Epitriten finden sich ein paar Dochmien, die im 1. Stasimon fehlten, Päone sind zahlreich in Beta.

Phädra bewegt sich während der letzten Worte des 2. Stasimons wieder auf dem Logeion. Sie stand während des ganzen Chortanzes auf *ις* 8 und lauschte angstvoll, das Gesicht von hinten im Halbprofil zeigend, nach Worten und Lauten von drinnen. Diese ertönten zuletzt vernehmlicher heraus, und bei *μέλισσα* fängt sie an nach der Thür zu schreiten, um Deutlicheres zu hören. Indem sie dieselben Seitenschritte wie E³ und B³ macht, kommt sie mit _ _ ᴗ _ von *ις* 8 nach *α* 1 bei den Worten *μέλισσα δ' οἷά τις πεπόταται*, die 15 betragen. (Siehe Phädras Tanz im mittleren Stasimon.)

Um nach der von Γ bezeichneten Reihe 20 und in eine gerade Aufstellung dort zu gelangen, brauchen nun A noch 10 (zu 38) und Δ 4 (zu 44) auf dem Rückwege und E noch 14 (zu 58, nämlich 2 nach der Reihe 8 vorwärts und 12 wieder von da zurück nach der Reihe 20) und B noch 20 (zu 52, nämlich 8 nach der Reihe 8 vorwärts und 12 wieder von da zurück nach der Reihe 20). Also 10, 4, 14, 20, zusammen 48.

Im folgenden, dem 3., Stasimon werden wir diese Ausgleichungen mit + 10, 4, 14, 20 auf die Weise zu erwarten haben, dafs dort A, Δ, E, B bezw. 10, 4, 14, 20 über die Durchschnittszahl von Zeiten, Engen erhalten, die dann je 1 Choreut überhaupt thematisch erhalten wird.

---

7. Der erste Kommos.

Der mittlere Teil. V. 565—600.

I	*Σιγήσατ', ὦ γυναῖκες· ἐξειργάσμεθα.* (565)	19	Φ
II	*τί δ' ἔστι, Φαίδρα, δεινὸν ἐν δόμοισι σοῖς;*	19	$A^3B^3\Gamma^3\Delta^3E^3$, $E^1\Delta^1\Gamma^1$
III	*ἐπίσχετ'· αὐδὴν τὴν ἔσωθεν ἐκμάθω.*	19	Φ
IV	*σιγῶ· τὸ μέντοι φροίμιον κακὸν τόδε.*	19	Γ^1
V	*ἰώ μοι, αἰαῖ αἰαῖ·***	12	Φ
VI	*ὦ δυστάλαινα τῶν ἐμῶν παθημάτων.* (570)	19	Φ
VII	*τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγον;**	16	A^1B^1
VIII	*ἔννεπε τίς φοβεῖ σε φήμα, γύναι,**	17	A^1B^1
IX	*φρένας ἐπίσσυτος.**	7	A^1B^1
X	*ἀπωλόμεσθα. ταῖς δ' ἐπιστᾶσαι πύλαις* (575)	19	Φ
XI	*ἀκούσαθ' οἷος κέλαδος ἐν δόμοις πίτνει.*	19	Φ
XII	*σὺ παρὰ κλῇθρα· σοὶ μέλει πομπίμα**	16	Δ^1E^1
XIII	*φάτις δωμάτων.**	8	Δ^1E^1
XIV	*ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι,** (580)	8	Δ^1E^1
XV	*τί ποτ' ἔβα κακόν;**	7	Δ^1E^1
XVI	*ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ*	19	Φ
XVII	*Ἱππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά.*	19	Φ
XVIII	*ἰαχὰν μὲν κλύω,** (585)	8	A^1B^1
XIX	*σαφὲς δ' οὐκ ἔχω γεγωνεῖν ὅπᾳ**	16	A^1B^1
XX	*διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολε σοὶ βοά.**	16	A^1B^1
XXI	*καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστριαν,*	20	Φ
XXII	*τὴν δεσπότου προδοῦσαν ἐξαυδᾷ λέχος.* (590)	19	Φ
XXIII	*ὤμοι ἐγὼ κακῶν·**	9	Δ^1E^1
XXIV	*προδέδοσαι, φίλα.**	8	Δ^1E^1
XXV	*τί σοι μήσομαι;**	8	Δ^1E^1
XXVI	*τὰ κρυπτὰ γὰρ ἔφηνε, διὰ δ' ὄλλυσαι.**	16	Δ^1E^1
XXVII	*αἰαῖ, ἒ ἔ.***	7	Φ
XXVIII	*πρόδοτος ἐκ φίλων.** (595)	8	$A^1B^1\Gamma^1\Delta^1E^1$
XXIX	*ἀπώλεσεν μ' εἰποῦσα συμφορὰς ἐμάς,*	19	Φ
XXX	*φίλως, καλῶς δ' οὐ τήνδ' ἰωμένη νόσον.*	19	Φ
XXXI	*πῶς οὖν; τι δράσεις, ὦ παθοῦσ' ἀμήχανα;*	19	$A^2B^2\Gamma^2\Delta^2E^2$, $A^1B^1\Gamma^1$
XXXII	*οὐκ οἶδα πλὴν ἕν· κατθανεῖν ὅσον τάχος*	20	Φ
XXXIII	*τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον.* (600)	19	Φ

Anmerkung. Die mit * bezeichneten Verse sind dochmische Dimeter und Monometer; V ist Bakchius und 1. Epitrit, und XXVII 1. Epitrit; die übrigen sind jambische Trimeter.

G. Hermann sagt 'Elem. doctr. metr.', 1816, p. 741: *in qua re observandum est, syllabas finales versuum et strophicorum et anapaesticorum non iis syllabis, quae in quoque genere succedere debeant, sed iis, quae revera statim sequuntur, ab altero pronunciatae, accommodatas esse.* So ist in den dort p. 742 angeführten Beispielen Ion 229. 230 *χου* vor *ἴ* kurz, während es vor *παν* 233 hätte lang sein müssen. So ist in unserem Kommos hier 597. 598 *σου* vor *πῶς* lang, während es vor *οὐκ* 599 kurz sein würde. Analog verhält es sich hier überall mit der Position am Ende der Kola; wofür auch die eben dadurch hier, und so in allen Chorika Hippolyts, entstehende Symmetrie zeugt.

Phädra hat 13 Trimeter. Davon haben 11 je 19 Zeiten, Trimeter XXXII aber 20, und XXI bei regelmäfsiger Positionswirkung von *μν* in *προμνήστριαν* auch 20 (Westphal 'Allg. Theor. d. griech. Metrik'[3], 1887, S. 107. 108). Aufserdem trägt Phädra noch 2 aus Interjektionen bestehende Kola vor, V und XXVII.

Der Chor hat 3 Trimeter, II, IV und XXXI. Der auf II (*τί δ' ἔστι*) folgende Trimeter Phädras, III (*ἐπίσχετ'*), zeigt, dafs II von mehreren Personen vorgetragen ward. Jede von diesen könnte nun das folgende *σιγῶ* in IV antworten; denn der Singular entscheidet nicht dagegen, vgl. 713 *ὄμνυμι* und 715 *ἐλέξαθ'*. Das unmittelbar angeschlossene *τὸ μέντοι φροίμιον κακὸν τόδε* müfste dann aber doch auch von jeder vorgetragen werden; denn es fällt derselben Person zu, die *σιγῶ* sagt. Es deutet aber auf eine nicht ganz gewöhnliche Person, wie es jede vom Chor ist, sondern auf eine etwas bedeutendere, welche sich erlauben darf, so etwas zur Königin zu sagen. So gebe ich denn das *σιγῶ* und das übrige dieses Trimeters dem Koryphäus. Wer aber erhält XXXI? Dies ist im Zusammenhang der *ὄρχησις* zu erörtern, worüber nachher.

Die Dochmien des Chors bilden 2 Paare sich ausgleichender Systeme von je 5 Dochmien, die 40. 39. 40. 41 Zeiten, Engen zählen, wozu dann noch ein Einzeldochmius von 8 in XXVIII tritt.

Ich gebe, um dies der Anschaulichkeit wegen voraus zu nehmen, II an den antistrophischen, XXXI an den strophischen Halbchor, IV an den Koryphäus; die Systeme an den Stoichos des Koryphäus, und zwar die von 40. 40 an den strophischen, die von 39. 41 an den antistrophischen, d. h. auf der strophischen, antistrophischen Seite befindlichen Teil desselben; und endlich XXVIII an den ganzen Mittelstoichos.

Insofern Γ[1] in der Mitte steht, gehört er sowohl zu den beiden Seiten des Mittelstoichos als zu den beiden Seitenstoichen.

Γ[1] spricht *σιγῶ*. Das thut er nur dann passend, wenn er von Phädra bei *σιγήσατ'* mit gemeint war. Dies *σιγήσατ'* geht auf das vorherige Singen im 2. Stasimon. Kombinieren wir dies mit der Orchesis im Stasimon, so enthält es eine Andeutung darüber, wer in dem Stasimon sang. Phädra schreitet den Trimeter I nach der antistrophischen Seite zu (s. u.). Diese Seite also ist mit der Aufforderung gemeint; und zu dieser Seite gehört der Koryphäus mit, da er *σιγῶ* ruft. Die andern Mitangeredeten rufen es

nicht mit (s. kurz vorher über IV); sie schweigen eben und lassen sich durch Γ[1] bei dem σιγῶ u. s. w. mit vertreten. Man kann nun aber doch nicht annehmen, daſs Γ[1] bloſs mit der antistrophischen und nicht auch mit der strophischen Seite, wenn sie an der Reihe war, zusammen sang. Endlich ist auch nicht angemessen, daſs Phädra auf die antistrophische Seite mit ihrer Aufforderung zuschritt, wenn sie alle Choreuten damit meinte. Somit sangen die strophische und die antistrophische Seite abwechselnd im Stasimon, und zwar immer auch eben diejenige Seite, welche tanzte. Denn die antistrophische, an welche Phädra ihr σιγήσατ' richtet, tanzte eben vorher. Der Koryphäus aber sang mit beiden mit. Wenn also die beiden Seiten die respondierenden Teile des Stasimons repräsentierten, so repräsentierte der Koryphäus die Einheit des Ganzen; nicht als Solist, sondern als Vorsänger, da unisono gesungen ward.

Der Koryphäus tanzte aber im Stasimon nicht mit. Er dirigierte es durch seine ἐνδόσιμα und muſste daher stehen. Überhaupt tanzte der Mittelstoichos bei einem Stasimon nicht mit, sondern es fand ein Contretanz der beiden Seitenstoichen statt. Vgl. die auf die Zahlenverhältnisse gegründeten Ausführungen beim 1. Stasimon. Was that denn der Mittelstoichos, wenn er nicht ganz unthätig gedacht werden soll, beim Stehlied, dem στάσιμον? Er sang wie der Koryphäus. Und da uns das σιγήσατ' auf eine Teilung in eine strophische und eine antistrophische Seite führte, so ist anzunehmen, daſs eben diese Teilung den Mittelstoichos betraf. Doch allein ihn?

Der Koryphäus also sang alles; A[1] B[1] den strophischen, Δ[1] E[1] den antistrophischen Part. Das waren je 3 Sänger. Und die Seitenstoichen?

Auf den antistrophischen Stoichos hin richtet sich Phädras Schreiten bei dem Kolon I. Diesen also kann man bei σιγήσατ' nicht ausschlieſsen.

Den jedesmaligen Tänzer eines Kolons mitsingen zu lassen, hat in der Sache keine Schwierigkeit. Das Natürliche ist ja, daſs der Singende auch überhaupt agiert, was er singt, und so machen es ja auch unsere Opernsänger, die eben keineswegs regungslos sind und still stehen. Zu groſs war der Part eines solchen Einzelsängers im Stasimon aber nicht; im 1. Stasimon z. B. betrug er nur je fünf Kola für den Tanz. Kamen dazu noch die übrigen je 20 strophischen oder antistrophischen, so machte das 25 für jeden aus. Der Koryphäus freilich erhielt das Doppelte, alles; das sind 50 Kola. Dafür war er aber auch der Koryphäus. In der Strophe des 1. Kommos sang und tanzte er sogar alles, 13 Kola. Hiezu kommen dann allerdings noch die übrigen Stasima, und was er in den Kommen sonst noch sang. Ist das jedoch mehr, als was ein Hauptsolist bei uns in einer groſsen Oper singt? Alles, was auf der Bühne gesungen und getanzt wurde, sang und tanzte er doch nicht mit. Aber auch alles das muſste er dirigieren, muſste dazu Text, Melodie, Tanz auswendig wissen; das steht doch fest. Und unsere Dirigenten leisten das auch, dirigieren Opern und Symphonien von der gröſsten Polyphonie aus dem Kopf, wenn sie auch mit Text und Tanz wenig zu thun haben.

Der jedesmalige Tänzer also sang mit im Stehlied. Allein wie konnte

es dann ein Stehlied heifsen? Er mufs offenbar beim Singen Nebenperson gewesen sein. Teils was die Güte des Singens betrifft; denn wenn ihn auch die eigene Aktion durch Gemütsbewegung im Ausdruck dabei förderte, so hinderte sie ihn doch auch durch Teilung der Kräfte des Geistes und Leibes; und namentlich bei ernsteren, erhabeneren Gesängen, wie sie in älterer Zeit der Tragödie mehr vorkamen, kam es auf die Aktion, das Schreiten beim Gebärdespiel zur Erregung des Gemüts weniger an. Teils was die Menge des Tons betrifft; denn der einzelne Seitenchoreut war kein virtuoser Solist, der alles übertönte — das fiel dem Koryphäus zu —, und in der Menge der Sänger ward er nicht besonders herausgehört. Die andern 4 aber vom Seitenstoichos des jedesmaligen Tänzers, denke ich, sangen mit. Der Tänzer vertrat den ganzen Stoichos, ja, wie dieser, den ganzen Chor (z. B. V. 165 u. s. w. *δι' ἐμᾶς ᾖξέν ποτε*, wo die einzelne Trözenierin doch nicht blofs sich meint), wie der Koryphäus sich, einen Teil, das Ganze. Wenn Phädra *σιγάσατ'* rief und nach dem antistrophischen Stoichos hinschritt, so meinte sie auch diesen ganzen Stoichos.

Die stehenden Sänger gestikulierten aber auch. Von ihnen galt in den guten Zeiten nicht das [im Citat bei] Athen. XIV 25 Gesagte: *νῦν δὲ δρῶσιν οὐδέν, ἀλλ' ὥσπερ ἀπόπληκτοι στάδην ἑστῶτες ὠρύονται* [Ddf. III 1397], wo vorher von der *σχηματοποιία* die Rede ist, und wie man *ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων* dann nicht *ἀμέτρως*, sondern *κατὰ τὴν ὄρχησιν λέγειν* soll.

War nun aber in diesem 2. Stasimon die ganze Darstellung so, wie auseinandergesetzt ist, so war sie auch in jedem andern Stasimon, das strophisch und antistrophisch war, von derselben Art.

Ein strophisch-antistrophisches (tragisches) Stasimon, Stehlied, ward somit abwechselnd von der strophischen und antistrophischen Hälfte, zu deren jeder der Koryphäus hinzukam, also von 8 Personen vorgetragen, indem jede Hälfte das Ganze repräsentierte und aus dem jedesmaligen Seitenstoichos und den 2 zu ihm gehörigen, d. i. auf seiner Seite stehenden, Choreuten des Mittelstoichos bestand. Der Mittelstoichos tanzte überhaupt nicht dabei, von Gestikulation abgesehen. Von dem jedesmaligen Seitenstoichos tanzte und sang einer, der darin das Ganze repräsentierte. Da er aber nur einer war, so war der Charakter des Ganzen doch der eines Stehliedes, welches durch gleichzeitigen teilweisen Tanz auch dem Auge verdeutlicht wurde. Alle, auch die 7 jedesmal nicht Singenden, gestikulierten; der Koryphäus nur so weit, als es mit dem Dirigieren sich verbinden, durchs Dirigieren selbst bewirken liefs. Indem nun, denke ich, das Paar vom Mittelstoichos sich seinem Seitenstoichos zuwandte und die Choreuten von diesem auch ihre Richtung hin und her hatten, immer aber der Koryphäus sang, kamen die Kola immer dem ganzen Publikum mehr oder weniger zu Gehör. In einer Epode sangen die tanzenden Choreuten, *consistentes*, zu den Schlufsreihen des Stasimons beiderseits sich zusammenstellend.

Bei den Schlufsworten des 2. Stasimons *μέλισσα | δ' οἷά τις πεπόταται* schritt Phädra von *ις* 8 nach 1 *α* (s. o.). Von 1 *α* aus schreitet Phädra.

I: σιγήσατ', ὦ γυναῖκες· ἐξειργάσμεθα. Sie schrickt auf, flüchtet vor Hippolyt fort, dessen Schelten von der Fremdenseite im Innern herkommt. Mit σατ' gelangt sie nach 6, aus dem Bereich der Thüröffnung heraus. Sie kommt bis auf 20 κ, gegenüber Γ der Antistrophe, der auf κδ 20 steht.

II: τί δ' ἔστι, Φαίδρα, δεινὸν ἐν δόμοισι σοῖς; Dies rufen die 7 antistrophischen Sänger und der Koryphäus, der sich nach dem Stasimon dem Logeion zugewendet hat.

III: ἐπίσχετ'· αὐδὴν τῶν ἔσωθεν ἐκμάθω. Nicht bloſs Hippolyt lärmt drinnen, es heiſst τῶν ἔσωθεν. Bei ἐπίσχετ' schreitet Phädra passend so, daſs diese Worte nicht bloſs an den antistrophischen Stoichos, sondern auch an die 3 Sänger vom Mittelstoichos, besonders an den Koryphäus sich richten, der am lautesten singt. Sie schreitet auf κ entlang auf ihn zu, indem sie im Fortschreiten vom antistrophischen Stoichos mit der Linken rückwärts eine abhaltende Bewegung nach ihm zu macht. Es erhebt sich plötzlich ein stärkeres Lärmen drinnen, was eine plötzliche Wendung in der Richtung des Trimeters nach ἐπίσχετ' bewirkt; auf 16, worauf in der Thymele B^8 Δ^8 stehen. Phädra gelangt nach 1 δ. — Alle Choreuten haben sich jetzt dem Logeion und dem Palaste zugewandt.

IV: σιγῶ· τὸ μέντοι φροίμιον κακὸν τόδε. Dies ruft Γ^1 auf κζ 1 der Phädra zu, stehend wie sie. Sie schaut nach der Thür.

V: ἰώ μοι, αἰαῖ αἰαῖ. Phädra wendet sich vom Palaste ab dem Chor zu. Das Nähere bestimmt sich aus der Rücksicht auf die späteren Wege Phädras. XI ἀκούσαθ' οἷος κέλαδος ἐν δόμοις πίτνει weist in Gehalt und Versbau auf III ἐπίσχετ'· αὐδὴν τῶν ἔσωθεν ἐκμάθω zurück. Passend wird es analog von 20 κ auf der strophischen Seite aus getanzt. Nach 20 κ also muſs Phädra mit V. VI. X vorher gelangt sein. Dies kann in folgender Weise geschehen. V ist ◡ ⏗ ⏗, ◡ ⏗ – ⏗ als Bakchius und erster Epitrit zu fassen. Über αἰαῖ αἰαῖ vgl. Steph. Par. p. 882, ◡ – ◡ – Aesch. Pers. 970 (Volum. VIII, Catalog. p. IX, nach H. Stephanus' Ausgabe), Ficus; – ⏗ – ⏗ Pers. 928 (Poet. Scaen. Ed. V Guil. Dindorf.). Auch – ◡͡◡ ⏗ findet sich Eurip. Hippol. 830 nach Seidler 'De vers. dochm.' p. 72. Ich fasse es also hier in V als ◡ ⏗ – ⏗. Phädra flieht jammernd von der Thür fort auf den Chor zu, dem sie ihr Unglück klagt; sie wechselt, wie überhaupt in ihrer Aufregung fortwährend, links rechts links rechts.

VI: ὦ δυστάλαινα τῶν ἐμῶν παθημάτων. Von dem, was sie flieht, doch auch angezogen, um es zu erforschen, kehrt sie mit ὦ δυστάλαινα bis 1 η zurück; dann aber wendet sie sich im Trimeter um und kommt bis ιϑ 1.

Nun kommt das 1. der Systeme des Mittelstoichos. Zunächst ist einiges über den Text in diesen Systemen zu sagen. In VIII ist ἔννεπε die beste Überlieferung, während sie in XIV zwischen ἔννεπε und ἔνεπε schwankt. Kirchhoff 1855 zu 572: ἔννεπε A B cd *BC*, zu 578: ...... δ' ἔννεπε A ἔνεπε δ' ἔνεπε [B] ἔννεπε δ' cd ἔννεπε δ' ἔνεπε *B* ἔννεπε δ' *C*; 1867 zu 572. 80 ἔννεπε *fere libri* ohne genauere Angabe. G. Dindorf. Schol. 1863, zu 574 (= 572) Lemma, ἔννεπε. Poet. Scaen. 1869, zu 574: ἔννεπε *MT aliique, pariterque* 580. An erster Stelle in VIII ist so-

mit *ἔννεπε* am besten verbürgt; in XIV ist es an zweiter Stelle metrisch unmöglich. Über die erste Stelle in XIV schwankte die Überlieferung; indem Kirchhoff 1855 über A nichts sagt, B für *ἔνεπε* anführt, sonst *ἔννεπε* angiebt, während Dindorf hier, wie VIII, *MT aliique* für *ἔννεπε* anführt. Dem offenbar gegensätzlich in Sinn und Laut stehenden *ἔμολεν ἔμολέ σοί* in XX entspricht besser *ἔνεπε δ' ἐνεπέ μοι* in XIV, wenn auch kein *ἔμμολεν ἔμολε σοί* möglich wäre. — In XVIII haben libri *ἰαχάν*. Dies ist unmöglich, da es ◡ ◡ _ zu lesen ist, was metrisch nicht im Dochmius angeht. Es kann aber *IAXAN* als *jăchan* gefafst werden, vgl. Hartel 'Homer. Studien', 1893, III S. 19; Ficus hinter Roſsbach und Westphal[3] III 2, 819 und wohl trotz Iliad. Ξ 1; und da nun die Überlieferung einstimmig für *ἰαχάν* ist (denn das *γρ. ἰωάν* des Scholion B kommt dagegen nicht in Betracht), so muſs man *jαχάν* = *jăchān* lesen und aussprechen. Selbst *ἰωάν* spricht mehr für *IAXAN* als für *AXAN*, *ἀχάν*. — In XXVI haben alle libri *τὰ κρυπτὰ γὰρ πέφηνε*. Zur Herstellung eines Dochmius konjiziert Seidler *τὰ κρύπτ' ἄρα πέφηνε*. Diese überhaupt seltene Form des Dochmius findet sich im Stück nur 815. 883, aber findet sich doch eben diese 2 mal im Stück, und wird gerade von Seidler für nicht zu selten gehalten, um auch durch Konjektur hergestellt zu werden. Dagegen entfernen sich *πέφηνεν τὰ κρυπτά* Monk, *τὰ κρύπτ' ἀμπέφηνε* Weil, *ἐκπέφηνε* Barthold weiter vom Text. Noch näher als *ἄρα πέφηνε* scheint mir *γὰρ ἔφηνε* zu liegen, indem dabei bloſs *π* als an die Stelle des Lenis und Akuts getreten, *πέφηνε* als aus *ἔφηνε* entstandene Lesart angesehen wird. Es war das ″ vielleicht etwas vor *εφηνε* und etwas niedrig geschrieben. Dem Abschreiber war auch etwa das intransitive *ἔφηνε* bedenklich; wozu indessen gerade im 1. Kommos das *ἐξέφηνας* in der Strophe IX zu vergleichen ist, siehe das dort Bemerkte. Dort steht vorher *ὄλωλας*, wie hier *ὄλλυσαι*. Und wie also bei letzterem Verbum die Form des Kompositums *διὰ δ' ὄλλυσαι* mit *ὄλωλας* wechselt, so würde bei dem anderen Verbum das Kompositum 2. Person *ἐξέφηνας* mit dem Simplex 3. Person *ἔφηνε* wechseln. Dem Sinn nach bezeichnet der Aorist beide Male, was geschah; *ὄλωλας* aber das Allgemeine: „du bist verloren", *διὰ δ' ὄλλυσαι*: „du gehst ganz verloren", das, was im Augenblick geschieht.

Die Gliederung in die 40. 39. 40. 41 Zeiten weist auf eine Verteilung an verschiedene Abteilungen des Mittelstoichos hin, und zwar an 2, von denen die eine die 40 + 40, die andere die 39 + 41 tanzt, indem die je 2 Choreuten parallel tanzen.

VII. VIII. IX: *τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾶς λόγον; | ἔννεπε τίς φοβεῖ σε φήμα, γύναι, | φρένας ἐπίσσυτος*. Wie das *ἐπίσχετ'* in III der antistrophischen Seite galt, so gilt das *ἀκούσαθ'* in XI der strophischen. Die strophische also hat vorher gesungen. Ich gebe demnach das 1. und folglich nachher das dazu gehörige 3. System an A B. Zuerst wird *τίνα θρο* geradeaus, dann *εἷς αὐδάν* auf Phädra zu geschritten, 3 Weiten nach 3 Engen, gesteigert. Ich gliedere letzteres ⊥, _ ⊥, damit B nur während *εἷς* 1 Länge und nicht während *εἷς αὐ* 2 Längen hindurch hinter Γ steht

und von diesem in seinem Blick auf Phädra gehindert wird. Am Ende des 1. Dochmius stehen A B auf 3. 3. κς, neben und dicht hinter Γ auf 1 κζ Um ein Zusammentreffen mit Δ E, genau gesagt von B mit Δ, überhaupt zu vermeiden, führe ich A B und so Δ E jedesmal, wenn sie mit einem Dochmius nach der Mitte am weitesten gelangt sind, von dieser wieder nach der Aufsenseite zurück; in ihren Seitenschritten. Hier zunächst wird dadurch die Scheu vor dem unbekannten Schrecklichen ausgedrückt, wonach sie Phädra fragen. Den Hauptton hat βοᾶς, des Sinns und des sangbaren Vokals wegen. — So sind A B um 9 + 7 = 16 von ιζ bis λγ wieder auf ihre Ausgangsreihen 7. 3 gelangt.

Hier tritt ein Sinnabschnitt ein, dem eine Veränderung der Richtung entspricht. Die Bewegung geht nach der anderen Seite, nach aufsen herum und nach dem Ausgang zurück. Mit τίς kommen A B so weit nach aufsen hinüber wie vorher mit δάν nach innen. Dies ist der Zweck, der durch die Wahl der Form ἔννεπε erreicht wird; denn dabei entsprechen sich εἶς, αὐ und ἔν, τίς, _ _ und _ _, während bei der Form ἔνεπε sich _ _ und ◡ _ entsprechen würden, εἶς, αὐ und ἔ, τίς. Die überlieferte Form φήμα, nicht φάμα, im nächsten, 4., Dochmius macht metrisch keinen Unterschied von φάμα und hat wohl den Zweck, daſs die Melodie einen hohen Ton haben sollte, wofür ή besser als ά paſste. Geradeaus miſst VIII _ ◡◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ⊥ ◡ ⊥ 9 + 8 = 17. Damit kämen A B um je 1 über die Ausgangsreihe ιζ zurück, wenn sie alles in derselben Richtung schritten. Der Symmetrie halber, damit die Systeme je 16 von unten nach oben messen, lasse ich A B mit der 17. Enge umkehren, zuletzt also bei ναι einen gebrochenen Schritt machen, der auf die Angeredete, γύναι, zuführt und dem Gefühl des φοβεῖ entspricht. Seitwärts gehen die Schritte so, daſs 11. 7 die Aufsengrenze werden (7 ist die Ausgangsreihe von A) und am Schluſs das Paar in der Mitte zwischen 7 und 3, 3 und 3 (diesseits und jenseits der von Δ besetzten Reihe 1) steht.

Auf die beiden dochmischen Dimeter folgt ein dochmischer Monometer. Jene beiden gingen, der eine nach innen, der andere nach aufsen herum. Den Monometer führe ich nun in der Mitte von beiden. Mit erregtem Hin und Her der Seitenschritte gelangen sie nach 7 und 3, nach κε, in die Mitte von ιζ und λγ, Anfangs- und Endpunkt.

Diese Stellung bildet den Schluſs des 1. Systems, den Halbschluſs des Systempaares. Das Paar A B steht seitwärts um 2 von Γ, wie zu Anfang damals auf ιζ, jetzt auf κε. Das Paar Δ E steht noch auf ιζ, um 2 seitwärts von Γ, gegenüber. Nur 1 Kürze stand B auf 1 ιη hinter Γ auf 1 κζ, so daſs ihm Phädra durch Γ nur so lange verdeckt ward, der auch nicht so nahe wie bei εἶς vor ihm stand und bei εἶς αὐ vor ihm gestanden hatte (s. o.).

X. XI: *ἀπωλόμεσθα: ταῖς δ' ἐπιστᾶσαι πύλαις | ἀκούσαθ' οἷος κέλαδος ἐν δόμοις πίτνει.* Phädra schreitet mit X von 1 ιθ nach 20 κ, indem sie den strophischen Choreuten winkt, aus ihrer entfernten Stellung in der Thymele nach der Mitte her, die Treppe herauf, zur Palastthür zu treten,

zu hören, welches Donnerwetter, welche *βροντά* (2. Stasimon, Betaantistrophe V *βροντᾷ*) es im Hause giebt, wo es einschlägt, *πίτνει*. Nachdem sie mit dem Penthemimeres von X *ἀπωλόμεσθα* bis 8 gekommen ist, schreitet sie weiter auf den strophischen Stoichos zu. Ihr Winken, heraufzukommen, gilt zuerst noch denen vom Mittelstoichos, dann mehr bloſs dem Seitenstoichos. Mit *ἀκούσαθ'* kehrt sie sich, auf 20 angelangt, plötzlich der Thür zu, woraus wohl eben ein plötzliches lautes Donnerschelten Hippolyts erschallt.

XII. XIII. XIV. XV: *σὺ παρὰ κλῇθρα· σοὶ μέλει πομπίμα* | *φάτις δωμάτων·* | *ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι,* | *τί ποτ' ἔβα κακόν.* Das erste dieser Kola, der Dimeter, wird nach der Seite der angeredeten Phädra herum, die auf 1 *δ* steht, geschritten. Bei der Gliederung von *κλῇθρα σοί* in ⏗, ⏑ ⏗ kommt Δ dicht bei B vorbei und zwischen B und Γ durch, die mit ihr zugleich gestikulieren; es ist ein erregtes, ausdrucksvolles Gedränge. Mit *φάτις δωμάτων* treten sie, rückwärts schreitend, vom Palast zurück, vor der aus ihm kommenden *φάτις* erschrocken. Schol. *ἡ ἐκ τῶν οἴκων πεμπομένη βοή.* Das *ἔνεπε δ' ἔνεπέ μοι* hat etwas Dringendes, während das *ἔννεπε* im 1. System die Frage eines Erschreckten ausdrückte. Daher geht jenes auf den zu, in den gedrungen wird, dieses von ihm zurück. Damit jenes so sehr wie möglich sich Phädra nähere, fasse ich es nicht als ⏑ ⏑̂⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏗, was nur ⏑, ⏑ ⏑ als Seitenschritte gäbe, sondern als ⏑ ⏑̂⏑ ⏑̂⏑ ⏗ aus ⏑ ⏑̂⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏑, was ⏑ – ⏑ giebt. So kommen Δ E nicht nach den Ausgangsreihen 3 und 7, sondern nach 2 und 6, stehen auſser der Reihe. Analog kommen sie in XV nur bis 6 und 10 seitwärts und stehen auch in der Richtung geradeaus nicht in der Reihe, indem sie nur bis *κ ς* gelangen. Das *ἔβα κακόν* ist wie *ᾷς λόγον* in VII ⏗ ⏑, ⏑ zu gliedern, worauf es auch anklingt.

Das Verschiedene in den beiden Halbschlüssen der beiden ersten Systeme, die 40 und 39 messen, springt in die Augen.

Das 1. System hat 2 Dimeter, die von Anfang bis Ende herumgehen, und 1 Monometer bis in die Mitte; das 2. aber 1 Dimeter von Anfang bis Ende herum, und 3 Monometer, nach und von der Mitte von und nach dem Ende.

XVI. XVII: *ὁ τῆς φιλίππου παῖς Ἀμαζόνος βοᾷ* | *Ἱππόλυτος, αὐδῶν δεινὰ πρόσπολον κακά.* In höchster Aufregung stürzt nun Phädra von ihrer Stelle 1 *δ* vor den *πύλαις* fort, indem sie laut ausruft, was drinnen vorgeht. Hippolyt nennt die Amme *πρόσπολος*, welcher Ausdruck etwas Geringschätziges hat, daher ihn auch Phädra jetzt sich gern aneignet. Zwar sind *πρόσπολοι* nicht bloſs *πρόπολοι*, vorangehende Dienerinnen, sondern überhaupt solche, welche sich in der Nähe der Herrin befinden, auch angesehenere Dienerinnen; das liegt im Wort. Allein es ist immerhin eine gewisse Herabsetzung, wenn Hippolyt sich des allgemeinen Worts für die sich doch in ganz einziger Stellung befindende Amme bedient. Vielleicht legt er darein den Schimpf: du paſst zu solch einer Herrin. Nach der antistrophischen Seite eilt Phädra, von woher sie eben das *ἔνεπε δ' ἔνεπέ*

μοι hörte. Möglichst weit will sie fort; daher eilt sie geradeswegs seitwärts, in den freien Raum des Logeions hin, nach dem Eingang in dasselbe zu. Schräge wäre sie früher ans Ende des Logeions über der Thymele gelangt und hätte sich wenden müssen, ehe der Trimeter zu Ende gewesen wäre. In ihrer angstvollen Erregung jedoch, die keine Stetigkeit zuläfst, in der sie auch noch mehr zu hören verlangt, eilt sie mit XVII wieder nach 1, der Mitte, zurück. Dabei entfernt sie sich indessen scheu mit beiden Seitenschritten von dem Palaste, von δ bis ζ. Der Trimeter XVII mifst nur 19, indem j in jαχάν schwach ist, so dafs es nicht doppelkonsonantische Position bildet.

XVIII. XIX. XX: jαχὰν μὲν κλύω, | σαφὲς δ' οὐκ ἔχω γεγωνεῖν ὅπᾳ | διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολε σοὶ βοά. Der Monometer XVIII geht nun, in Ergänzung des Monometers von IX, φρένας ἐπίσσυτος, nach dem Logeion zu, indem er das Hin und Her von IX fortsetzt, mit den Kürzen, Engen jα und κλυ sich scheu abwendend, mit der Länge, Weite μέν konzessiv entgegenkommend. Da XX nun inhaltsgemäfs wieder ein Dimeter ist, der ganz auf die πύλας und Phädra zu geht, so ist XIX vorher rückwärts und auf der Aufsenseite zu schreiten, der Symmetrie halber, da alle Dochmien dieses Systems ῥητοί, 8-zeitige sind, seitwärts nach aufsen bis 7 und 11 κε, und dann nach innen bis 7 und 3 ιζ. Das ὅπᾳ, was auch ohne ι geschrieben werden könnte, „auf welchem Wege", meint: Ich weifs nicht, aus welcher Richtung drinnen, ob drinnen auf der Fremden- oder auf der Heimatseite (folglich auch von ihr) die βοά durch die, etwas offen stehende, Thür kommt. Hippolyt wohnt, da er ja nicht Sohn vom Hause ist, sondern dort bei Pittheus τρέφεται, auf der Fremdenseite. Doch lärmt nicht er allein, sondern mindestens auch noch die Amme drinnen. Hippolyt redet wohl besonders laut und viel, und die Amme schreit öfter darein. Auf einen solchen räumlichen Sinn von ὅπᾳ und ein solches öfteres Lärmen weist das διὰ πύλας ἔμολεν ἔμολε σοί hin. Deutlich steht διὰ πύλας gleich an der Spitze des Satzes; der Schlufs des Systems fällt auf 7 und 3, der des ersten Dochmius von XX, des vorletzten im System, auf 7 und 7.

XXI. XXII: καὶ μὴν σαφῶς γε τὴν κακῶν προμνήστριαν, | τὴν δεσπότου προδοῦσαν ἐξαυδᾷ λέχος. Diese Antwort richtet sich an die Choreuten der strophischen Seite, die zuletzt sangen. Deutlich, σαφῶς γε, vernimmt Phädra Hippolyts ἐξαυδᾶν, versteht Worte. Sie spricht den Satz nicht nach, doch Teile davon; nicht gleich das Erste, aber dann die Worte προμνήστριαν τὴν δεσπότου προδοῦσαν ..... λέχος. Damit schreitet er nach der Heimatseite, dem Palaste hinüber, auf die Amme zu, die da zu denken ist. XXI ist 20 Engen lang, hat am Ende einen gebrochenen Schritt, XXII kommt dann mit den hier gewöhnlichen 19 bis nach der Reihe 2 jenseits. Dies geschieht mit Rücksicht auf die Interjektionen in XXVII (s. u.), die nach 1 zurückführen, das aber in einem erregten schrägen Epitrit thun sollen; denn sonst hätte XXII auch von 20 bis 3 jenseits mit 21 Engen geführt werden und dann Phädra mit einer anapästischen Dipodie nach 1 zurückgebracht werden können. Dies wird für den Zu-

schauer dadurch unmittelbar motiviert, dafs gerade im Augenblick des gebrochenen Schritts bei *αν* ein plötzlicher lauter, erschreckender Schrei der Amme ertönt. Die beiden Seitenschritte von XXI. XXII bei *καί* und *τήν* führen Phädra von *δ* bis *ια*.

XXIII. XXIV. XXV. XXVI: *ὤμοι ἐγὼ κακῶν· | προδέδοσαι, φίλα· | τί σοι μήσομαι; | τὰ κρυπτὰ γὰρ ἔφηνε, διὰ δ' ὄλλυσαι.* Wie Phädra eben von ihrer Ausgangsreihe 1 um 1 Enge bis 2 kam, so kamen vorher Δ E vom Mittelstoichos in XIV bis nach 2 und 6, in XV bis nach 6 und 10 auch um je 1 links oder rechts von 1. 7. 11. Der erste und dritte Dochmius ist in der 1. Person, *ἐγώ* und *μήσομαι*, der zweite in der 2. Person, *προδέδοσαι*, der Dimeter in der 3. Person gesprochen. Es sind 3 Monometer und 1 Dimeter; von jenen geht der erste vom Logeion zurück, der zweite dahin, der dritte zurück, vom Du nach dem Ich. Im ersten, XXIII, kommen Δ und E nach 4 und 8, E, die *κακά*, vor *Κύπρις* auf 8. Beide stehen, um je 1 von ihren Ausgangsstellen *ι ζ* 3 und 7, auf *ι ζ* 4 und 8. Mit XXIV aber schreiten sie nach 2 und 4, je 1 von 1 links, von 3 rechts. Dann weicht XXV ratlos nach 8 und 4 *ι ζ* zurück. Antithetisch zu dem Dimeter XII, dem Anfang des 2. Systems, wird darauf der Dimeter XXVI, das Ende des 4. Systems, auf der Aufsenseite herumgeschritten. Dazu pafst der Gedanke, dafs das Verborgene ans Licht kam, auskam. Die Synapheia bewirkt, dafs sie darauf nicht über 7 und 11 hinauskommen, sich um je 1 rechts von ihren Ausgangsreihen in diesem System, 6 und 10, halten. Mit dem 2. Dochmius von XXVI kommen sie nach *λ γ*, auf 3 und 7.

So stehen nun alle 4, A^1 B^1 Δ^1 E^1, auf ihren Ausgangsreihen 7. 3. 3. 7, doch um 16 vorwärts gekommen, von *ι ζ* nach *λ γ*.

Dies haben die strophischen und antistrophischen Choreuten in einer dem Auge sofort klaren Weise erreicht, jene mit 2 Dimetern und 1 Monometer, 1 Monometer und 2 Dimetern im 1. und 3. System, diese mit 1 Dimeter und 3 Monometern, 3 Monometern und 1 Dimeter im 2. und 4. System. Die je 1 Monometer liegen auf der untern Hälfte im 1., auf der obern im 3. System, die je 3 Monometer auf der obern im 2., auf der untern im 4. System. So ist alles antithetische Symmetrie.

XXVII: *αἰαῖ, ἒ ἔ.* Ein Wehruf Phädras nach den 4 Systemen, namentlich nach dem letzten Dimeter. Damit sie zuletzt nach *α* 1 mit Ganzschlufs zurückkommt, wie sich in ihren letzten 4 Trimetern gleich zeigen wird, ist er 7 Engen lang zu nehmen, als 1. Epitrit. Dieser geht über 3 nach 1 *ιη* vor. Zu dem aufserhalb der Konstruktion stehenden Klageruf vgl. O. Crusius im Philologus L 179 über die Stellung von *κατολοφύρομαι.*

XXVIII: *πρόδοτος ἐκ φίλων.* Dies ist hier der letzte, vereinzelte Monometer des Chors. Die erste Bewegung des Mittelstoichos geschah in Anapästen nach dem 1. Stasimon, die zweite geschah jetzt in Dochmien nach dem 2. Stasimon. Dort schritten $A^1B^1\Delta^1E^1$ einzeln, hier A^1B^1, Δ^1E^1 paarweise. Dies ist beides also eine Steigerung, vom ruhigen Metrum zum bewegteren, vom Einzelchoreuten zum Paar. Dort ferner schritt Γ^1, der Koryphäus, die letzten beiden anapästischen Kola; hier schreitet er den

letzten Dochmius; jedoch nicht er allein, das würde zu der allgemeinen Steigerung nicht passen, vielmehr eine Abschwächung am Schlufs sein. Ich lasse daher $A^1B^1\Delta^1E^1$ das Kolon von Γ^1, ihrem *ἡγεμών*, zugleich mit ihm schreiten, was einen vollen, eindrucksvollen Schlufs giebt. Nun soll aber der Koryphäus ringsum alles dirigieren und mufs daher einen Platz für sich, wo er rings sichtbar ist, nicht einen Platz hinter einer Reihe haben. Seine 4 Nebenchoreuten konnten nun zwar auf die kurze Zeit des 1. Epitrits *αἰαῖ, ἒ ἔ* zwischen ihm und Phädra stehen. Das mufs indessen alsbald vorbei sein, und er kann nicht auf längere Zeit zwischen ihnen hindurch den Personen auf dem Logeion zugewandt seine *ἐνδόσιμα* geben. Daher lasse ich ihn geradeaus auf dem Logeion, die 4 Nebenchoreuten $A^1B^1\Delta^1E^1$ zurück von diesem den Monometer XXVIII schreiten, ihn vorwärts, sie rückwärts. Des folgenden 3. Stasimons halber müssen alle auf 7. 3. 1. 3. 7 bleiben. Es schreiten daher die 4 den Dochmius ⏑ ⏑͡⏑, – ⏑ – so, dafs sie mit ⏑ – ⏑ seitwärts hin und her und hin nach der Ausgangsreihe, am Ende, also je nach 7. 3. 3. 7 zurückkommen. Der Koryphäus hat noch keinen Weg in diesem ganzen mittleren Teil des 1. Kommos gemacht. Er schreitet daher zunächst geradeaus, 3 enge Schritte mit *πρόδοτος*. Ebenso viele machen je ABΔE und kommen damit auf dieselbe Reihe wie er, nach *λ*. Sie beginnen aber je mit 1 engen Seitenschritt. Ich lasse BΔ damit, klagend, dicht an ihn heran treten, beide also den engen Seitenschritt nach innen, nach entgegengesetzter Richtung thun; ebenso A und E. So entsteht die Gruppierung 6. 2. 1. 2. 6. Dann schreiten sie, wie oben angegeben, – ⏑ her und hin. Der Koryphäus aber, der auf 1 in der Mitte bleiben soll, mufs den Kretikus nicht –, ⏑ –, sondern – ⏑, – schreiten, also die Seitenschritte – – machen. Ob links rechts oder rechts links, ist wohl einerlei. Ich wähle links rechts, so dafs er zuerst nach der strophischen Seite vor dem Lärm drinnen auf der Heimatseite ausweicht, dann wieder sich Phädra nähert. — Schliefslich steht Γ^1 auf 1 *λε*, ABΔE auf 7. 3. 3. 7 *κε*.

XXIX. XXX: *ἀπώλεσέν μ' εἰποῦσα συμφορὰς ἐμάς,* | *φίλως, καλῶς δ' οὐ τήνδ' ἰωμένη νόσον.* Phädra ist erst schräg nach den Ecken von 1 und nach 1 von den Ecken, dann von 1 gerade nach links und von links nach 1, wieder fast ebenso rechts hin und her, und dabei und dann nach der Thymele im ganzen vorgeschritten. Nun bewegt sie sich in aufgeregtem Gespräch vorn am Logeion mehr in der Nähe des Chors mit kürzeren Wendungen hin und her, um dann zuletzt mit XXXIII nach 1 *α* zurückzukommen. Der letzte Trimeter nun zählt 19 Engen, mufs folglich von *κ* ausgehen, um nach *α* zu gelangen, und seitwärts von 3 aus, da er mit einem weiten Seitenschritt bei *τῶν* beginnt, nach 1 treten. Der vorletzte mufs daher auf 3 *κ* schliefsen, auf 3 rechts oder links. Dies läfst sich erreichen, wenn die beiden engen Seitenschritte von XXIX. XXX bei *ἀ* und *φι* sich hin und her ausgleichen, so dafs Phädra am Ende von XXX wieder auf *ιη* steht und XXXI mit *οὐκ* nach *κ* geschritten werden kann. Die *τομαί* geben einen Anhalt, wie XXIX. XXX hin und her zu gliedern sind, und zwar,

inhaltsgemäfs, zuerst nach der Seite des Todes hingehend, ἀπώλεσέν μ' εἰποῦσα, und nach der Mitte zurück, vor den Palast, die Stätte ihres Unheils, συμφορὰς ἐμάς, wieder nach der Unglücksseite, φίλως καλῶς δ' οὐ, und nach der Mitte zurück, vor den Palast, worin die Amme eben ihren häfslichen Versuch zur Heilung der νόσος machte.

XXXI: πῶς οὖν; τί δράσεις, ὦ παθοῦσ' ἀμήχανα; Der Koryphäus und der ganze antistrophische Halbchor sprachen IV und II; den dritten Trimeter des Chors gebe ich nun dem strophischen Halbchor, nach dessen Seite hin Phädra den Schlufs von XXX sprach. Sie weist mit der Hand öfter nach dem Palast.

XXXII. XXXIII: οὐκ οἶδα πλὴν ἕν· κατθανεῖν ὅσον τάχος | τῶν νῦν παρόντων πημάτων ἄκος μόνον. Sie schreitet, mit dem Penthemimeres antwortend, auf die zu, die eben gefragt haben, also nach der strophischen Seite, und dann mit dem Hephthemimeres nach der Todesseite. Damit bricht sie accelerando am Schlufs ab. Mit dem letzten Trimeter wendet sie sich endlich in Verzweiflung nach dem Palast zurück, wo sie sofort sterben will.

Das Lärmen drinnen hat während dieser letzten 5 Trimeter aufgehört, indem Hippolyt sich von der Amme abgewandt hat, um herauszukommen. Sowie indessen Phädra nach 1 α gelangt ist, hört sie ihn, erneut scheltend, auf die Thür herkommen; erschrocken eilt sie zur Seite. Dies thut sie bei ὦ γαῖα μᾶτερ, mit welchen 8 Engen sie nach 9 γ hinter α kommt und sich hinter Kypris mit Eros, die auf 8 und 9 δ stehen, verbirgt. Hippolyt sieht sie im Herausstürmen von hinten her nicht; mit ἡλίου τ' ἀναπτυχαί tritt er aus der Thür, die er weit öffnet. Die Amme kommt hinter ihm her; und im erregten Dialog mit ihr bemerkt er Phädra nicht, die stehen bleibt. Auch von der Amme wird sie nicht bemerkt. Sie fafst seine Rechte an, sein Gewand, sich niederknieend seine Kniee; er blickt auf sie, die ganz in seiner Nähe ist, sie kehrt der Phädra den Rücken halb, indem sie seine Rechte fafst. Er reifst sich von ihr los und eilt zu seiner ῥῆσις an den Rand des Logeions auf 1, weit weg von den Weibern, wo er zuerst zu Zeus emporschaut, dann wohl lebhaft sich hin und her bewegt. Mit 651 wendet er sich wieder zur Amme, schilt sie und geht, ἐκ δόμων 660, nach der Seite der Fremde fort, ἄπειμι, bei Artemis vorüber. Nach der Rechten schaut er (denn seine Rechte hatte die Amme, die dort befindlich war, angefafst), nach der strophischen Seite hin. Phädra steht nicht hinter, sondern neben, dicht vor Kypris. Die Stellungen und Reden der andern beiden sind aber so, dafs Phädra dabei unbemerkt bleibt, obwohl sie alles sieht und hört, auch dem Publikum sichtbar ist.

8. Der erste Kommos.

Die Antistrophe. V. 668—679.

I *Τάλανες ὦ κακοτυχεῖς*
II *γυναικῶν πότμοι. τίν' ἂν νῦν τέχναν*
III *ἔχομεν ἢ λόγους*
IV *σφαλεῖσαι καθ' ἅμμα λύσειν λόγους,*
V *ἐτύχομεν δίκας.*

VI *ἰὼ γᾶ καὶ φῶς,*
VII *πᾷ ποτ' ἐξαλύξω τύχας;*
VIII *πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φίλαι;*
IX *τίς ἂν θεῶν ἀρωγὸς ἢ τίς ἂν βροτῶν*

X *πάρεδρος ἢ ξυνεργὸς ἀδίκων ἔργων*
XI *φανείη; τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάθος*
XII *παρὸν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίου.*
XIII *κακοτυχεστάτα γυναικῶν ἐγώ.*

I	⏑ ⏑́ ⏑ –̈́, ⏑ ⏑́ ⏑ –̈	*δίμετρον παιωνικόν*
II	⏑ –̈ –́, ⏑ –́ | ⏑ –̈ –́, ⏑ –́	„ *δοχμικόν*
III	⏑ ⏑̂⏑́, –̈ ⏑ –́	*μονόμετρον* „
IV	⏑ –̈ –́, ⏑ –́ | ⏑ –́, –́ ⏑ –̈	*δίμετρον* „
V	⏑ ⏑̂⏑̈ –́, ⏑ –́	*μονόμετρον* „
VI	–́ –, –̈ –̈ –	*παίων ἐπιβατός*
VII	–̈ ⏑ –́ | ⏑ –̈ –́, ⏑ –́	*κρητικός, δόχμιος*
VIII	–́ ⏑ –̈ | ⏑ –̈ –́, ⏑ –́	„ „
IX	⏑ – ⏑ –̈́, ⏑ – ⏑ –́, ⏑ – ⏑ –̈	*τρίμετρον ἰαμβικόν*
X	⏑ ⏑̂⏑́, –̈ ⏑ –́ | ⏑ ⏑̂⏑̈ –́, – –́	*δίμετρον δοχμικόν*
XI	⏑ –̈ –́, ⏑ –́ | ⏑ –̈ –́, ⏑ –́	„ „
XII	⏑ – ⏑ –̈́, ⏑ – ⏑ –́, ⏑ – ⏑ –̈	*τρίμετρον ἰαμβικόν*
XIII	⏑ ⏑̂⏑̈ –́, ⏑ –́ | ⏑ –̈ –́, ⏑ –́	*δίμετρον δοχμικόν.*

Die 2 Paare der *πρόπολοι* und *οἰκέτιδες* sind mit der Kline am Schlufs der Strophe vom 1. Kommos hineingegangen, die Amme ebenfalls nachher kurz vorm 2. Stasimon. Diese ist mit Hippolyt nach dem mittlern Teil des 1. Kommos wieder herausgekommen und auf dem Logeion geblieben;

über ihre χώρα s. u. Hippolyt aber ist nach seiner langen ῥῆσις gegen die Weiber ἐκ δόμων nach der Seite der Fremde fortgegangen. Nicht weit, denn er muſs 902 noch in der Nähe sein, um auf das Geschrei seines Vaters alsbald wieder zu kommen. Es ist auch von ihm nicht gesagt, daſs und wohin er in die Fremde gehen wolle; er will nur so lange weggehen ἐκ δόμων, ἔστ' ἂν ἔκδημος χθονὸς Θησεύς, und σὺν πατρὸς μολὼν ποδί (659 ff.) sehen, mit welcher Miene Phädra und die Amme jenem ins Gesicht sehen werden. Er will ihm also entgegengehen und, von ihm unbemerkt, mit ihm zusammen wieder eintreffen. Die beiden φίλαι stehen noch von den Trimetern vor der Strophe des 1. Kommos her auf je 13 ιγ. Phädra befindet sich noch auf 9 γ hinter α, wohin sie erschrocken eilte, als Hippolyt eben wieder zu seiner ῥῆσις gegen die Weiber aus dem Palast herausgestürzt kam.

Auf ihrer Stelle, 9 γ hinter α, fühlt sich Phädra wenig sicher. Einen passenden Augenblick benutzt sie, um vor die Mitte der Thür zu gelangen und durch diese ins Innere zu entfliehen. Ein solcher ist, wo Hippolyt sich fortzugehen anschickt, bei den Worten Θησεύς, ἄπειμι. Sie schreitet damit von 9 γ nach 1 α, indem sie zunächst ihm nachschaut. Da er fortgeht, bleibt sie nun dort stehen. Von da beginnt sie dann die Antistrophe.

I: Τάλανες ὦ κακοτυχεῖς. In der Strophe ging die erste Hauptperiode auf der strophischen, die zweite auf der antistrophischen Seite mit 2 Unterperioden. Antithetisch führe ich in der Antistrophe mit symmetrischer Ausgleichung die erste auf der antistrophischen, die zweite mit 2 Unterperioden auf der strophischen; Phädra wendet sich in I zuerst an die Frauen des mittleren, dann an die des antistrophischen, dann an die des strophischen Stoichos. So kommt sie nach 2 ια. Wie I der Strophe von allen Choreutinnen, so wird nun I der Antistrophe von allen Personen auf dem Logeion mitgesungen.

II. III. IV: γυναικῶν πότμοι. τίν' ἂν νῦν τέχναν | ἔχομεν ἢ λόγους | σφαλεῖσαι καθ' ἅμμα λύσειν λόγους. Das λόγους in IV deutet absichtlich auf λόγους in III und ist Apposition zu ἅμμα, wozu λόγον nicht paſst (s. Wilamowitz zu der Stelle). Diese λόγους von III meint V. 984. 985; sie stehen in der δέλτος, daher 985 διαπτύξειεν. Am besten beglaubigt scheint in II τίνα νῦν τέχναν, in III λόγους, in IV καθ' ἅμμα λύσειν λόγους. Ich vermute in II τίν' ἂν νῦν, entstanden aus *TINANTN*, was als *TINANTN* gemeint war. Welche τέχναν, indem τίνα sich zunächst nach τέχναν richtet (Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 72. 73 Anm.; 67, 2). Das τέχναν ἔχομεν, λόγους steht für Verben des Glaubens und Sagens (Kühner a. a. O. S. 207, 3). Das ἂν gehört zum Infin. Fut. und steht im Hauptsatz, nach τίν' und vor ἔχομεν (Kühner a. a. O. II 211, 6; Krüger 'Att. S.' 69, 7, 5. L. Herbst über ἂν beim Futur im Thuk. S. 21. 22). In τίν' ἂν νῦν erhalten wir auch einen Anklang an τυράννου der Strophe, wie die Tragiker solche respondierende Anklänge lieben; vielleicht ward er hier durch einen tonisch markierten Melodiegang verdeutlicht.

In σφαλεῖσαι ist nicht bloſs allgemein gesagt, daſs Phädra und die

Amme ihr Ziel nicht erreicht haben, sondern gescheitert sind. Es liegt vielmehr darin noch eine nähere Hindeutung auf den besonderen Fall hier; vgl. Fragm. Melanippe *Δεσμῶτις* bei Stobaeus 69, 19 [Meineke III 25]: *αἱ γὰρ σφαλεῖσαι ταῖσιν οὐκ ἐσφαλμέναις | αἶσχος γυναιξί.* Dabei ist nicht nötig, dafs die Betreffenden wirklich gefallen sind. Hat auch Phädra 520 mit *μή μοί τι Θησέως τῶνδε μηνύσῃς τόκῳ* die Amme abzuhalten gesucht, so hatte sie doch 347 ff. ihr *ἐρᾶν* dieser verraten; und sie hat überhaupt darauf und nachher nicht in vollem Ernst und durch strenges Verbot sich bemüht, die Amme von ihrem Vorhaben zurückzuhalten. Wohl weniger dem besondern Fall hier angemessen erklären die Scholien 668. 670 blofs allgemein *σφαλεῖσαι τῆς ἐλπίδος*.

Ferner ist nach der Überlieferung *καθ' ἅμμα λύσειν*, also *καθ' λύσειν* in Tmesis, am besten beglaubigt. Dies pafst nicht genau zu dem Sprichwort, an das die Scholien, zu 671, hierbei erinnern; weder zu der Form im Scholion 671 *οὐχ ἅμμα λύσεις*, noch der Form bei Zenobius, Hesych, Suidas *κάθαμμα λύεις*. Zu der Tmesis ist vielmehr zu vergleichen Photius *καταλῦσαι· τὸν ἀπαγξάμενον καθελεῖν* und *καταλύσας· ..... τάττεται δὲ καὶ ἐπὶ τῆς τοῦ ἀπαγξαμένου κατενέξεως· οὐ γὰρ δεῖ λέγειν κυρίως κατενεγκεῖν ἐπ' αὐτοῦ, ἀλλὰ καταλῦσαι.* So auch Hesych *καταλῦσαι ..... τὸν ἀπαγξάμενον, οὐχὶ δὲ κα—*, vgl. Schmidt hierzu. Der Ausdruck *καθ'* — *λύσειν* erweckte also den Gedanken an das Lösen eines Erhängten aus, von der Schlinge. Ist nun auch das eigentliche Objekt zu diesem *καταλύειν* nicht die Schlinge, *ἅμμα*, was in unserer Stelle dabei steht, sondern die Person des Erhängten, der *ἀπαγξάμενος*, so liegt doch der Gedanke an das Ablösen der erdrosselnden Schlinge unmittelbar daneben, so dafs der Text an die ganze Sache stark genug erinnerte. Es ist auch kein Anachronismus, wenn man den Euripides an das Sprichwort denken läfst; denn der gordische Knoten sollte von dem mythischen ersten Könige Phrygiens stammen, das Sprichwort war daher uralt, Preller 'Griech. Myth.'[3] I S. 507. So konnte er denn dieses der Phädra noch eher in den Mund legen, als wenn er den Chor nachher im 4. Stasimon *πώλων 'Ενετᾶν* sagen läfst. Phädra will den Knoten durch den Selbstmord lösen. Sie denkt aber auch schon an die Art des Selbstmordes, den sie beabsichtigt, obwohl sie von diesem erst in allgemeinen Andeutungen gesprochen hat; vgl. 599. 600 *οὐκ οἶδα πλὴν ἕν* (*κατθανεῖν*), wo das *κατ* in *κατθανεῖν* freilich nicht an das *καθ'* in *καθ'* — *λύσειν* erinnern soll, sondern nur ein stärkeres Kompositum ist, während es 723 einfach heifst: *θανεῖν.*

Zu *ἅμμα* ist nun aber 780. 781 zu vergleichen: *οὐκ οἴσει τις ἀμφιδέξιον σίδηρον, ᾧ τόδ' ἅμμα λύσομεν δέρης;* Hier ist an das Sprichwort positiv bildlich gar nicht gedacht; denn der gordische Knoten lag nicht um eine *δέρη*, sondern um die Spitze der Deichsel eines Wagens, und die Lösung durch ein zweischneidiges Schwert hier hat nichts mit der einen bekannten Art der Lösung des gordischen Knotens durch Alexander den Grofsen zu thun, der nach Euripides lebte (vgl. Plutarch, Alexander), woran das Scholion anachronistisch erinnert. Negativ im Sinne der Wirklichkeit stellt Theseus

τόδ' ἅμμα dem bildlichen gegenüber, das mit dem σίδηρος zu lösende wirkliche hier, auch schwer zu lösende, dem bildlich nicht zu lösenden Knoten. Er denkt nicht an Phädras Ausdruck oben, den er gar nicht gehört hat. Euripides denkt beide Male an das Sprichwort, und ein aufmerksamer Hörer that es wohl auch. Immerhin wäre es möglich, dafs die Erzählung von Alexander d. Gr. durch diese Stelle entstanden wäre, dafs vielleicht gar Alexander selbst an den beim makedonischen Hofe ja sehr bekannten Euripides gedacht hätte, dessen auserwählte Bücher er sich mit solchen des Äschylus und Sophokles nach Asien schicken liefs.

Zu ἅμμα fügt Phädra sofort in ihrer furchtbaren Angst wegen ihrer Ehre vor dem, was gesagt werden wird, die appositionelle Erklärung λόγους hinzu. Dies ist nicht eine Erklärung für den Verstand, sondern ein Gefühlsausbruch. Es steht dies in Korrelation mit λόγους eben vorher in III. Viel wird man reden, viel müfsten sie und die Amme dagegen zu reden haben. So bedient sich Phädra auch nachher des Plurals in Korrelation, ebenfalls am Ende der Kola: 688 ἀλλὰ δεῖ με δὴ καινῶν λόγων und 692 πλήσει δὲ γαῖαν πᾶσαν αἰσχίστων λόγων. Sie denkt 688 an die auf die δέλτος zu schreibenden λόγοι, und eben diese nennt Hippolyt 984 καλοὺς λόγους, wieder am Ende des Kolons.

Für das Futurum der libri λύσειν sprechen auch die Scholien, zu 668: ὁ δὲ λόγος, τίνα νῦν ἢ τέχνην ἢ λόγον ἔχομεν πορίσασθαι, δι' οὗ δυνησόμεθα σφαλεῖσαι τῆς ἐλπίδος τὸν δεσμὸν τῶν ἐγκλημάτων ἀπολύσασθαι τὸν δεθησόμενον καθ' ἡμῶν ὑπὸ τοῦ Ἱππολύτου, ὅταν ἔλθῃ ὁ Θησεύς, und zu 670: τουτέστι πῶς καθ' ἕκαστον δεσμὸν κατηγορίας ἀπολυσόμεθα τὰ ἐγκλήματα τοῦ Ἱππολύτου, σφαλεῖσαι τῆς ἐλπίδος.

Gebärden und Schritte Phädras machen ihre Gedanken noch deutlicher als nur die Worte. Sie fafst sich verzweifelnd mit den Händen um den Hals. Die Schritte bilden am Boden eine Schleife; was wohl mit Rücksicht auf diese, freilich als Responsion erscheinenden, Bewegungen in der Strophe so vorgebildet war.

Bis auf 8 vor Kypris führt γυναικῶν πότμοι, dann τίν' ἂν νῦν τέχναν bis 16 ϑ, ἔχομεν ἢ λόγους nach 19 ια hinauf. Die Synapheia in IV, ἅμ-μα, dient dazu, wie in der Strophe die in IV, γω-γε, den Weg hier geradeaus gehen zu lassen und den Knoten auf 8 ιε zu schürzen. Dann wendet er sich mit dochmischer μεταβολή nach dem Palaste zu, woher die verläumdenden λόγοι soeben hervorkamen.

V: ἐτύχομεν δίκας. Nachdem Phädra und die Amme auf ι, die beiden φίλαι auf ιγ gestanden, löst sich mit dem letzten Kolon dieser 1. Hauptperiode diese symmetrische Stellung auf, indem Phädra zum Halbschlufs auf 1 β schreitet. Sie bekennt sich mitschuldig. Sie weist dabei nach dem Palast, wo sie gefehlt und wo sie die δίκη durch Hippolyts verächtliche Abweisung der Amme erhalten hat.

VI: ἰὼ γᾶ καὶ φῶς. Der Epibatos wird nun, antithetisch zu dem in der Strophe in den Seitenschritten, ins Licht, ins Freie hervorgeschritten.

VII: πᾷ ποτ' ἐξαλύξω τύχας; Die τύχαι waren soeben auf der anti-

strophischen Seite dargestellt, sie drohen aus dem Palast her. Ihnen sucht Phädra möglichst zu entfliehen. Sie kommt bis *ιϑ* 14. In diesem wie im folgenden Kolon findet Synapheia statt.

VIII: *πῶς δὲ πῆμα κρύψω, φίλαι;* Nach 19 neben *ιβ* soll Phädra gelangen, um dann auf *ιβ* den Trimeter zu schreiten; vgl. die Strophe. Sie schreitet den Kretikus auf die *φίλαι*, d. i. hier die Amme und die eine *φίλη* zu und dann den Dochmius um diese herum.

IX: *τίς ἂν ϑεῶν ἀρωγὸς ἢ τίς ἂν βροτῶν.* Wie in VIII der *φίλη*, so tritt sie jetzt der Amme nahe und legt ihr vielleicht irgendwie die Hand auf die Schulter oder macht eine Gebärde, indem sie die lange Schlufssilbe von *ῶν* vor ihr spricht; der Sinn ist: du hast mir nicht helfen können, Götter selbst können es nicht. Die Amme hatte beim Herauskommen Phädra nicht gesehen, wufste aber im allgemeinen, dafs sie in der Nähe sei, vgl. 603 *σίγησον, ὦ παῖ, πρίν τιν' αἰσϑέσϑαι βοῆς.* Bei 615 *συγγνῶϑ'· ἁμαρτεῖν εἰκὸς ἀνϑρώπους, τέκνον* liefs Hippolyt sie stehen, indem er sich 616 mit *ὦ Ζεῦ* nach dem Freien wandte und nach dem Himmel schaute und die Arme emporhob.

X: *πάρεδρος ἢ ξυνεργὸς ἀδίκων ἔργων.* 523 hatte die Amme in Phädras Gegenwart die Kypris gebeten: *μόνον σύ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι, | συνεργὸς εἴης.* Darauf bezieht sich jetzt Phädra in X. Die Worte *πάρεδρος ἢ ξυνεργός* sind demgemäfs auf den Palast zu von 1 *ιβ* zu schreiten. Dem *ἤ* gemäfs fallen die beiden Worte auf die beiden verschiedenen Seiten von 1, und zwar ist, da der Weg im ganzen als Teil der 2. Unterperiode auf die strophische Seite fallen mufs, zuerst *πάρεδρος* auf der antistrophischen, dann *ξυνεργός* auf der strophischen Seite zu schreiten. Auffallend ist nun die Dochmienbildung ⏑ ⏖̂, ⏓ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏖̂ – – – und das Übergreifen des Satzes von X in den von XI mit *φανείη*. Ich erkläre beides dadurch, dafs Phädra sich erst hinter die Amme stellen und dann 18 in XI mit *φανείη* erreichen soll. Die Amme ist zu dem Ende nach 13 *ι* geführt worden. Als *ξυνεργός* kommt Phädra am Ende von X nach 13 *η* und da hinter der Amme und *φίλη* auf *ι* und *ιγ* 13, *ξυνεργός*, zu stehen, worauf sie mit *φανείη* wieder hinter der Amme hervortritt. Des Sinns halber betone ich in dem 2. Dochmius das *ἀδί*, ⏑ ⏖̂ ⏒, – ⏒. Die Synapheia zielt auf die Gröfse der nun folgenden Annäherung nach der Theaterseite und die des zum Ganzschlufs bis nach 1 *α* zuletzt zu machenden Weges ab.

XI: *φανείη; τὸ γὰρ παρ' ἡμῖν πάϑος.* Das Leid ist bei uns, besonders *παρ' ἐμοί*, doch auch bei der Amme und der *φίλη* u. s. w. Nach 18 ist die Amme geführt, um dann mit *τὸ γάρ* die Grenze 19 zu erreichen; mit *παρ' ἡμῖν πάϑος* schreitet sie nach der Freundin und Amme zurück und unterhalb ihrer vorbei.

XII: *παρὸν δυσεκπέρατον ἔρχεται βίον.* Ein Gegenwärtiges, dessen Eigenschaft das Gegenwärtigsein ist, ein bleibend Gegenwärtiges, das da als ein schwer, in mifslicher, schlimmer Weise ins Jenseits hindurch, hinaus Gelangendes, gelangen Könnendes wandelt, sich bewegt; im Zeitraum des Lebens

(emphatisch am Ende stehend, gen. loc., vom bildlichen Raum, dem Zeitraum, Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 323, b). Nur durch Selbstmord kann es enden; 687. 688 *τοίγαρ οὐκέτ' εὐκλεεῖς θανούμεθα*. Die Seitenschritte in XI sind so eingerichtet worden, daſs nun XII in folgender Weise ausdrucksvoll geschritten wird. Das Hephthemimeres *παρὸν δυσεκπέρατον* kommt nur bis 1, nicht hinüber, indem der Dochmius *φανείη τὸ γάρ* und der Dochmius *παρ' ἡμῖν πάθος*, jener die Richtungen vorwärts, dieser die seitwärts in sich ändert. Das Penthemimeres kehrt dann um, bleibt im strophischen Raum; orchestisch ist *βίου* so von *δυσεκπέρατον* getrennt, daſs man nicht darauf verfällt, es syntaktisch dazu zu konstruieren.

XIII: *κακοτυχεστάτα γυναικῶν ἐγώ*. Mit Ganzschluſs kehrt Phädra nach 1 *α* zurück, vor den Eingang des Palastes, wo sie sich das Leben nehmen will.

Schluſsbemerkung. Bezeichne ich die Strophe durch a, die Antistrophe durch c, den mittleren Teil durch b, und zwar darin den Tanz Phädras durch b[1], den Tanz des Chors durch b[2], so ist das Verhältnis der getanzten Engen

in a :	von	oben	nach	unten	19,	nach	den	Seiten	19. 1. 19
„ c :	„	„	„	„	„ ,	„	„	„	„ „ „
„ b¹:	„	„	„	„	20,	„	„	„	20. 1. 20
„ b²:	„	„	„	„	19,	„	„	„	11. 1. 11
					= 20 — 1				= 20 + 1.

Die Bewegungen in den folgenden Trimetern zwischen der Antistrophe des 1. Kommos und dem 3. Stasimon lassen sich folgendermaſsen vorstellen. Zunächst spricht Γ[1] die Worte in 680. 681 vom Platz, 1 *λε*. Die Amme steht auf 13 *ι*, und Phädra schreitet mit *ὦ παγκακίστη* in 682 auf sie zu, von 1 *α* nach 10 *ι*, wo sie dann ganz nahe, Auge in Auge, mit ihr das folgende Gespräch führt. Erbittert tritt sie 708 mit *ἀλλ'*, wie um sie zu schlagen, auf sie zu, indessen diese zugleich schräg vor ihr ausweicht und während des *ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπελθε* bis 2 *γ* weiter hinter *α* forteilt und bei *φρόντιζ'* weiter die Treppe auf jenseits 2 *ε* und 2 *ζ* ersteigt, dann bei *ἐγὼ δέ* nach 6 schräg ins Innere verschwindet. Phädra dagegen, nachdem sie bei *ἐγὼ δέ*, wie die Amme bei *καὶ σαυτῆς πέρι*, stillgestanden, schreitet mit *τἀμὰ θήσομαι καλῶς* schräg nach 21 *κα*, wo sie die Trözenierinnen anredet und ihren Schwur, den alle, jede im Singular *ὄμνυμι*, leisten, von ihnen empfängt. So denkt sie das Ihre *καλῶς* zu *τίθεσθαι*. Der Koryphäus spricht 722: *μέλλεις δὲ δή τι δρᾶν ἀνήκεστον κακόν*, alle Choreuten 724: *εὔφημος ἴσθι*. Unter ihnen den ihr gerade gegenüber stehenden Koryphäus auszeichnend, ruft ihm Phädra zu: *καὶ σύ γ' εὖ με νουθέτει*, und du vermahne mich gut, im Gegensatz zu *εὔφημος ἴσθι*. Darauf wendet sie sich um. Zuerst schreitet sie mit *ἐγὼ δὲ Κύπριν* schräg nach 8 *ιδ*, spricht dort das Folgende zum Chor und schreitet, nachdem sie sich wieder umgewandt, mit *τέρψω* nach 4 *ι* schräg fort, der Thür in die Wohnung des Unglücks zu. Dort spricht sie das Folgende zum Chor und schreitet, abermals umgewendet, mit *θανοῦσ'* nach 1 *ζ*. Dort redet sie nach

Hippolyt, nach der Seite hin, wohin er abgegangen, wendet sich mit ὑψηλὸς εἶναι um und schreitet damit nach 1 δ, bis an den Fuſs der Treppe in den Palast, wo er nicht ὑψηλός gegen sie sein soll, wenn er wiederkehrt. Mit τῇσδε noch nach ihrer Wohnung weisend, wo sie νοσεῖ, kehrt sie sich dann wieder um und spricht mit drohender Handerhebung den letzten Trimeter zum Chor. Bei κοινῇ bewegen sich die φίλαι von 13 ιγ schräg nach 9 ϑ, stehen bei μετασχών still, erst nach Phädra, dann nach Hippolyts Wohnung zeigend: schreiten weiter schräg nach 4 δ mit σωφρονεῖν und auf 4 nach 4 δ hinter α, neben Phädra, dem Hippolyt nach seiner Wohnung hin drohend, wo er wieder sein wird. Dann wendet Phädra sich, und alle 3 schreiten die Treppe hinauf und hinein. Das Logeion bleibt leer. Was nun, nach diesem erregten Ausbruch und Handeln der Leidenschaft? In seiner Ankündigung hat diese ganze energisch-kurze Einleitung zum 2. Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit dem drohenden, ankündigenden Prolog der Kypris vor dem Ganzen, speziell mit dem 1. Teil des Ganzen.

---

9. Das dritte Stasimon. V. 732—775.

Στροφὴ α′ (α). V. 732 ff.		*Ἀντίστροφος α′* (a). V. 742 ff.
Ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν,	I	*Ἑσπερίδων δ' ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτὰν*
ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν	II	*ἀνύσαιμι τὰν ἀοιδάν,*
θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαισι θείη.	III	*ἵν' ὁ ποντομέδων πορφυρέας λίμνας*
ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον	IV	*ναύταις οὐκέθ' ὁδὸν νέμει,*
κῦμ' ἅτας Ἀδριηνᾶς	V	*σεμνὸν τέρμονα ναίων*
ἀκτᾶς Ἠριδανοῦ θ' ὕδωρ,	VI	*οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει,*
ἔνθα πορφύρεον σταλάσσου-	VII	*κρῆναί τ' ἀμβρόσιαι χέονται*
σιν εἰς οἶδμα πατρὸς τάλαιναι	VIII	*Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοίταις,*
κόραι Φαέθοντος οἴκτῳ δακρύων	IX	*ἵν' ὀλβιόδωρος αὔξει ζαθέα*
τὰς ἠλεκτροφαεῖς αὐγάς.	X	*χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς.*

I	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	18 ϛ′ Δ	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	18 ϛ′ A
II	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	12 δ′ A	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –	12 δ′ A
III	⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	18 ϛ′ A	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – –	18 ϛ′ Δ
IV	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13 δ′ Δ	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13 δ′ Δ
V	– – – ⏑ ⏑ – –	12 δ′ Γ	– – – ⏑ ⏑ – –	12 δ′ Γ
VI	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13 δ′ Γ	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	12 δ′ Γ
VII	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	14 ε′ B	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	15 ε′ B
VIII	⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –	14 ε′ B	– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	14 ε′ B
IX	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –	16 ϛ′ E	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ –	16 ϛ′ E
X	– – – ⏑ ⏑ – – –	14 δ′ B	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13 δ′ B
		144 μη′		143 μη′

Μέτρον πρωτότυπον.

I	⏑ ⏑, ⊥ ≐ ⏑ | ⏑ ≐ ⊥	12 δ′	Päon mit Päon, Beischritt
II	⏑ ⏑ – ⏑, – | ⏑ – –	12 δ′	„ „ „ „
III	⏑ ⏑ – ⏑ | ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑, · | ⏑ – –	12 δ′	„ „ „ „
IV	⏑ ⊥, ≐ ⏑ ⏑ | – ⏑ –	12 δ′	„ „ diplasischem und isischem Fuſs
V	≐ –, ⊥ ⏑ | ⏑ – –	12 δ′	„ „ isischem und diplasischem Fuſs
VI	⊥ ⏑ ⏑ ≐, ≐ ⏑ ⏑ | – ⏑ –	12 δ′	„ „ diplasischem und isischem Fuſs
VII	– ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑, –	12 δ′	„ „ Päon, Beischritt
VIII	– – ⏑ | ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ – – | ⏑ ⏑ – ⏑, –	12 δ′	„ „ „ „
IX	⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –, –	12 δ′	„ „ „ „
X	⏑ ⊥, ≐ ⏑ ⏑ | – ⏑ –	12 δ′	„ „ diplasischem und isischem Fuſs
		120 μ	

Στροφὴ β΄ (β). V. 752 ff.		*Ἀντίστροφος β΄* (b). V. 764 ff.
ὢ λευκόπτερε Κρησία	I	*ἀνθ᾽ ὧν οὐχ ὁσίων ἐρώ-*
πορθμίς, ἃ διὰ πόντιον	II	*των δεινᾷ φρένας Ἀφροδί-*
κῦμ᾽ ἁλίκτυπον ἅλμας	III	*τας νόσῳ κατεκλάσθη·*
ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν	IV	*χαλεπᾷ δ᾽ ὑπέραντλος οὖσα*
ὀλβίων ἀπ᾽ οἴκων,	V	*συμφορᾷ, τεράμνων*
κακονυμφοτάταν ὄνασιν.	VI	*ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν*
ἢ γὰρ ἀπ᾽ ἀμφοτέρων ἢ	VII	*ἅψεται ἀμφὶ βρόχον λευ-*
Κρησίας ἐκ γᾶς δύσορνις	VIII	*κᾷ καθαρμόζουσα δείρᾳ,*
ἔπτατ᾽ ἐπὶ κλεινὰς Ἀθήνας,	IX	*δαίμονα στυγνὰν καταιδε-*
(Μουνυχίου δ᾽ ἀκταῖσιν ἐκδή-	(X)	*(σθεῖσα τάν τ᾽ εὔδοξον ἀνθαι-*
σαντο πλεκτὰς πεισμάτων ἀρ-)	(XI)	*ρουμένα φάμαν ἀπαλλάσ-)*
χὰς ἐπ᾽ ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν.	XII	*σουσά τ᾽ ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα.*

I	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13 δ΄ Γ	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13 δ΄ Γ
II	– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –	12 δ΄ Γ	– – – ⏑ ⏑ – ⏑ –	13 δ΄ Γ
III	– ⏑ – ⏑ ⏑ – –	11 γ΄ Δ	– ⏑ – ⏑ ⏑ – –	11 γ΄ Δ
IV	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	12 δ΄ Δ	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	12 δ΄ E
V	– ⏑ – ⏑ – –	10 δ΄ E	– ⏑ – ⏑ – –	10 δ΄ E
VI	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	12 δ΄ E	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	12 δ΄ Δ
VII	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	12 δ΄ E	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –	12 δ΄ E
VIII	– ⏑ – – – ⏑ – ⏑	13 δ΄ B	– ⏑ – – – ⏑ – –	14 δ΄ B
IX	– ⏑ ⏑ ⏑ – – ⏑ – –	14 δ΄ E	– ⏑ – – – ⏑ – –	14 δ΄ A
(X)	– ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –	15 δ΄ B	– ⏑ – – – ⏑ – –	14 δ΄ B
(XI)	– ⏑ – – – ⏑ – –	14 δ΄ A	– ⏑ – – – ⏑ – –	14 δ΄ E
XII	– ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑	16 ε΄ A	– ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑	16 ε΄ A
		154 μη΄		155 μη΄

Μέτρον πρωτότυπον.

I	– –, – ⏑ ⏑ ∣ – ⏑ –	13 δ΄	Päon mit diplasischem und isischem Fuſs
II	– –, – ⏑ ⏑ ∣ – ⏑ –	13 δ΄	„ „ „ „ „ „
III	– –, – ⏑ ⏑ ∣ – ⏑ –	13 δ΄	„ „ „ „ „ „
IV	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ∣ ⏑ ∸ ⊥	13 δ΄	„ „ anapästischer Syzygie
V	– ⏑ – ⏑ – ∣ ⏑ – –	13 δ΄	„ „ trochäischem Penthemimeres
VI	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ∣ ⏑ ∸ ⊥	13 δ΄	„ „ anapästischer Syzygie
VII	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ∣ – ⏑ –	13 δ΄	„ „ daktylischer Syzygie
VIII	– ⏑ – ∣ – ⊥ ⏑ ∸, ⏑	13 δ΄	„ „ jambischem Penthemimeres
IX	∸ ⏑ ⏑̇ ⏑ ∣ – ⊥ ⏑ ∸, ⏑	13 δ΄	„ „ „ „
(X)	(– ⏑ – – ∣ – ⏑ – ∣ ⏑	(13 δ΄)	„ „ trochäischer Heptasemos u. Kürze
(XI)	– ⏑ – ∣ – ⊥ ⏑ ∸, ⏑)	(13 δ΄)	„ „ jambischem Penthemimeres)
XII	– ⏑ – ∣ – ⊥ ⏑ ∸, ⏑	13 δ΄	„ „ „ „
		130 μ	

Zahlenverhältnisse der Kola und Zeiten im ganzen. Aus Alpha und Beta machen Valckenaer XI und XII, Barnes-Musgrave X und X, Brunck XI und XII, Monk X und XIII, Witzschel X und XI, Kirchhoff 1855 X und XI, 1867 X und XII, Weil X und XII, Dindorf X und X, Barthold X und XII, Wecklein X und XII Kola. Unter X also hat von allen Genannten keiner in einer Strophe oder Antistrophe, die meisten aber in Beta über X, nur Dindorf blofs X.

Die Zahl der metrischen Zeiten steht in den Antistrophen fest, abgesehen von *δείρᾳ* für *δέρᾳ* der libri, was man aber kaum für Konjektur ansehen kann, da *δέρᾳ* auf einer falschen Deutung des dadurch als ursprünglich Euripideisch überlieferten ΔΕΡΑΙ beruht. So haben also die beiden Antistrophen, indem auch Positionen zwischen Kolen, durch Position bestimmte *τελευταῖαι* nicht vorkommen, 143 + 155 = 298 Zeiten; wobei *στυγνάν* in Beta als _ _, nach Analogie teils der umgebenden Kola, teils von *στυγνόν* 172 gemessen ist.

Diese Zahl 298, also in Str. und Antistr. 2 × 298 = 596, ist keine runde Zahl, sondern trägt den Charakter einer *παραλλαγή*. In den Gesamtzahlen aller Stasima findet sich aber keine entsprechende *παραλλαγή*. Das 1. enthielt 640, das 2. dann 480 Zeiten (das 4. und 5., um dies vorauszunehmen, enthalten 600 und 380. Das sind zusammen 1120 und 980, = 2100. Dazu 500 würden 2600 = 200 × 13 geben.). Auffallenderweise nun betragen die *παραλλαγαί* von den Wegen der Choreuten ΑΒΔΕ im 2. Stasimon zusammen 2 × 48 = 96, während Γ die Durchschnittszahl 24 festhält. Jene *παραλλαγαί* gleichen sich innerhalb des 2. Stasimons zu 480 im ganzen aus; hier aber kommen sie mit 96 zu 500 hinzu. Dies scheint sonderbar.

Die Sache ist die: Wir haben es *primo loco* mit Wegen, mit Zeiten erst demgemäfs zu thun. Da ist nun ein Unterschied, ob das + und ÷ je in demselben Wege oder in 2 Wegen stattfindet. In jenem Fall nämlich gleichen sie sich aus und ebenso die der entsprechenden Zeiten. In diesem Fall aber thun es zwar die der Zeiten, noch nicht aber die der Wege. Denn ist ein Choreut zu viel oder zu wenig geschritten, so kann das kein anderer, sondern nur er selbst ausgleichen. Hat er nun das Ziel nicht erreicht, so mufs er noch das übrige nachholen; ist er aber darüber hinausgekommen, so mufs er das wieder zurückschreiten; hat er von 2 zusammenhängenden Wegen das Ziel des ersten noch nicht erreicht oder vom zweiten schon etwas im ersten vorweggenommen, so mufs er noch den Rest des ersten oder zweiten schreiten. Das letzte ist hier der Fall, und zwar so, dafs bei Ε und Β jenes, bei Α und Δ dieses stattfindet. Wir haben also 4 mal ein ÷ von Schritten, welches durch ein + auszugleichen ist. Dem müssen dann wieder, da zum Gesang zu schreiten ist, ebenso viele Zeiten + entsprechen. Während aber diese sich nicht ausgleichen, findet Ausgleichung in den Räumen statt. Die *ταραχή* der Wege, dafs einige hinter dem Mafs zurückgeblieben, einige darüber hinausgegangen sind, wird zur Ordnung zurückgeführt.

Das einzelne verhält sich fürs 3. Stasimon so. Zu Anfang des 1. nahmen die Seitenstoichen Stellung auf 32 und schritten in Wegen hin und her bis 20 am Ende des 1. vor. Im 2. sollten sie in 2 >< 2 Wegen zwischen 20 und 8 als Endziel wieder 20 erreichen. Diesen Bewegungen nach und von der Mitte der Thymele schliefst sich symmetrisch nun eine nach und von ihrem Rande an. Zunächst erreichen ABΔE wieder 20, um von da aus dann nach neuen Durchschnittsgröfsen bestimmt zu werden. Dies geschieht zu Anfang und am Schlufs, indem erst zu 20 zurückgekehrt, dann wieder von 20 aus hin und her zu 20 zurückgeschritten wird. Aus der *perturbatio*, der Aufregung, Unordnung, wird in die Ruhe, Ordnung, Regel zurückgekehrt.

Nun hatte Γ im 2. Stasimon seine Reihe 20 am Ende wieder eingenommen. Im letzten Wege aber waren, von 20 nach 8, E bis 10, B bis 16 gekommen, d. i. 2 und 8 vor 8 zurückgeblieben; dagegen Δ bis 16, A bis 10 umgekehrt in der Richtung von 8 nach 20 gekommen. Jene müssen nun noch 2 + 12 und 8 + 12 nach und von der Reihe 8 bis 20, diese 4 und 10 nach 20, zusammen 14 + 20 und 4 + 10 = 48 machen, um 20 zu erreichen. Ziehen wir diese 48 von den 298 ab, so bleiben 250, für jeden der 5 Choreuten 50 in Alpha und Beta zusammen. Jedem gebe ich 4 Kola, Wege, 2 zu 12 in Alpha, 2 zu 13 in Beta, thematisch. Die Zahlen 50 lassen sich nämlich durch 4 nicht so teilen, dafs es aufgeht; und so bietet sich 12 und 13 als Nächstliegendes dar. Die Qualität der Metra, die *ποιότης*, wird diese Quantität, *ποσότης*, bestätigen.

Text. In den Strophen haben libri in Beta *μουνυχίου* nach Kirchhoff; *Μουνυχίου* sc. *λιμένος* nach Dindorf, Schol. zu 759 und Poet. Scaen. V. Zum Gebrauch eines Daktylus*) an ungerader Stelle in einer trochäischen Syzygie vgl. Eurip. Orest. 1535 *σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε*, Hephaest. VI zu Anfang: *Τὸ τροχαϊκὸν κατὰ μὲν τὰς περιττὰς χώρας δέχεται τροχαῖον, τρίβραχυν καὶ δάκτυλον*, mit dem Schol. daselbst, Gaisf. it. 1855 p. 35, sowie p. 39, 11 ff. nebst dem Scholion zu 39, 15; und Choeroboscus in Studemund Anecd. var. 1866 I p. 70, 9; — Schol. Hephaestionea Ambrosiana bei Studemund p. 135, 2, Schol. Heph. Gaisf. a. O. p. 36: *λαμβάνει δὲ καὶ συζυγίαν ἐκ δακτύλου καὶ σπονδείου*. Da nun diese trochäische Auffassung metrisch nach den angeführten Belegen möglich ist, so ist sie, nicht eine epitritische anzunehmen; denn in den Schlufskolen soll eine sich beruhigende Stimmung ausgedrückt werden. Eine Synizese nach Analogie von *φιλίαν* oben 363 (Christ 'Metrik'², 1879, S. 29) würde auch die Symmetrie der Gesamtzahlen der Zeiten stören, wie sich des ferneren ausweisen wird. — In VIII ist *δύσορνις* der Accentuation gemäfs (vgl. Härtel 'Homer. Studien', 2. Aufl. 1873, S. 100. 101. 104. 105) ◡ – ◡ zu messen. Dagegen kann die Analogie

*) Zu messen etwa 2¼, ⅝, ⅝, μ̄ ε̆̆ ε̆̆ sowohl in der Zeit als in den Schritten, zusammen 3½, die 2¼ noch etwas länger und weiter, die ⅝ noch etwas kürzer und enger; worauf dann in dem zweiten Trochäus, hier znm Spondeus vermehrt, das ausgleichende Minus folgt ε̄ ◡, ε̄ –. Vgl. Klotz 'Altrömische Metrik', 1890, S. 306. 307.

der Länge am Schlufs von IX. X. XI und in der Responsion von VIII. IX. X. XI nicht entscheiden, denn in allen diesen Fällen beginnt das je folgende Kolon mit einem Konsonanten und endet das Kolon vorher mit einer zweifellosen Länge, IX allein aber, nach VIII *δύσορνις*, beginnt mit einem Vokal, *ἔπτατ'*, so dafs dies offenbar eine ganz absichtliche Vermeidung einer Positionslänge scheint. — So ergeben sich für die Betastrophe 154 Zeiten gegen 155 der Betaantistrophe.

Wenn ich nun in der Alphastrophe 734. 738 die Lesarten der libri *ἀγέλαισι* und *σταλάσσουσιν* beibehalte, so erhalte ich im ganzen strophisch 143 + 154, antistrophisch 143 + 155, nach der gewöhnlichen Auffassung vom Text des Euripides, den die Lesart der libri 735 *κῦμα τᾶς Ἀδριηνᾶς* bietet. Das fehlende 1 erhalte ich, wenn ich in genauer Responsion mit *σεμνὸν τέρμονα ναίων* das Euripideische *ΚΥΜΑΤΑΣ* als *κῦμ' ἄτας* auffasse. Möglich wäre es auch, *κῦμα τᾶς Ἀδριηνᾶς* _ ◡ _ _ ◡ _ _ zu messen, Steph. Paris. I 704. Allein der Sinn und Analogie des Textes sonst sprechen für *κῦμ' ἄτας* (s. u.). Auf den Sinn des Chors überhaupt gehe ich jetzt näher ein.

Der Chor wünscht *Ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι* zu sein und dort, in einen Vogel verwandelt, sich über die Stätte von Phaethons Unglück zu erheben und weiter nach den seligen Inseln zu fliegen.

Die Scholien zu 732 sagen: *κευθμῶσι δὲ τοῖς ἐρήμοις καὶ κεκρυμμένοις τόποις καὶ πάσης συντυχίας ἀνθρώπων χωρὶς* ...... (Steph. Thes. Paris. *Quidam interpretati sunt Antra terrae. Sed multo aptius est vox Abdita.* Vorher *Abditos recessus* IX 1488 b [in der Ausg. v. 1841: IV 1488 c]) *ἀφανισμὸν δὲ καὶ μεταβολὴν τῆς φύσεως ἐπεύχεται ἑαυτῷ ὁ χορὸς ἐπὶ τῇ συμβεβηκυίᾳ τύχῃ, ἤτοι πρὸς τὸ ἄπειρος γενέσθαι τῶν ἐπικαταληψομένων συμφορῶν, ἢ ἐπειδὴ μέλλει συνίστωρ γενέσθαι τῇ Φαίδρᾳ, εἰς τὴν κατὰ τοῦ Ἱππολύτου διαβολήν, καὶ τηλικαύτην ἁμαρτίαν εἰς ἑαυτὸν ἐπισπᾶσθαι ψευδομαρτυρεῖν ἀναγκασθεῖσα κατ' αὐτοῦ. πρὶν οὖν ἐκεῖνον ἐπιστῆναι αὐτῷ τὸν καιρόν, ἀπαλλαγῆναι τῆς φύσεως ἐπεύχεται· ἢ ὅπερ ἄμεινον, καταγνοῦσα τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως, καὶ διὰ τῶν παρόντων κακῶν ἄριστα παιδευθεῖσα, ὄρνις εὔχεται εἶναι πρὸς τὸ μηδὲ συντυχίας ἢ θέας ἀπολαύειν ἀνθρώπων.* Statt dieses *ἤτοι, ἤ, ἤ* hiefse es besser *τε, τε, καί.*

Ferner heifst es dort: *πρὸς τὸν Ἀδρίαν δὲ καὶ τὴν Κελτικὴν ἀρθῆναι εὔχεται οἰκείως τοῖς πεπραγμένοις, καὶ ὡς μάλιστα τῶν τόπων τούτων λύπας ἀναδεξαμένων. ἐν γὰρ τῷ Ἀδρίᾳ ἡ Ἰὼ εἰς βοῦν μεταβληθεῖσα κατὰ βούλησιν Ἥρας διεπέρασε τὸ ἀπ' αὐτῆς Ἰόνιον πέλαγος κληθέν· ἐν δὲ τῷ Ἠριδανῷ αἱ Ἡλιάδες κόραι τὸν Φαέθοντα δακρύουσαι εἰς φηγοὺς μετεβλήθησαν.*

Das erste von den beiden hier angeführten Ereignissen, das der Verwandlung Ios, verhält sich nicht gerade sehr *οἰκείως* zu dem, was in unserm Drama geschieht, *τοῖς πεπραγμένοις*, was bis zu dem erreichten traurigen Ende gebracht ist; Hippol. v. 680. 778. Denn der Scholiast führt bei der Io nichts Weiteres der Art an, als dafs auch sie verwandelt ward, und zwar *ἐν τῷ Ἀδρίᾳ*. Auf die Umwandlung in eine Kuh, die Bewachung durch den Argos Panoptes, die Geburt des Epaphos, des ägyptischen Apis, das Hingelangen zu den Äthiopen an den Quellen des Helios läfst sich

doch hier keine *οἰκειότης* mit Rücksicht auf die Kuh der Pasiphae, den bewachenden Minotaurus-Asterion gründen.

Das zweite Ereignis dagegen, das von Phaethons Untergang, verhält sich allerdings sehr *οἰκείως* zu den *πεπραγμένοις*. Phaethons Sturz fand *ἐν τῷ Ἀδρίᾳ* statt. Die Woge der adriatischen Küste ist bei der Stadt *Ἀδρία* (vgl. den Namen יַם סוּף ⟨*mare consumptionis*⟩, der von der Stadt Seph ⟨*consumptio, defectus*⟩ herrührt); Preller 'Griech. Mythol.'[2] I 342. 343. Über die Veranlassung von seinem Unglück vgl. bei G. Dindorf 'Poet. Scaen. Gr.'[5] 1869 Nauck zu den Fragmenten des Phaethon von Euripides: *Merops, coniux Clymenae, nuptias Phaethontis filii parat. Phaethon ut mortalis abnuit matrimonium cum dea ineundum; Clymene mater docet non Meropis ipsum, sed Solis esse filium, et fidem verbis suis factura imperat ut deum adeat. Phaethon Solis regiam petit et curru paterno impetrato magnis ausis excidit: fratrem mortuum lugent Heliades.* Phaethon und Hippolyt versündigen sich beide an Aphrodite. Hippolyt ist der Liebling der Artemis, Phaethon der Sohn des Helios = Apollo, Fragm. Phaeth. 781. (Für Euripides ist die Gleichstellung durch diese Stelle wohl gesichert, Preller a. O. I 230 Anm. 3, da schwerlich E. sein in dem *οἶδε* ausgesprochenes Urteil nicht auch zur Zeit des Dramas Hippolyt gehabt hat.) Dort finden sich in dem folgenden Chor manche Anklänge an den Hippolyt, besonders an den Jägerchor, *τὰν Διὸς οὐρανίαν ἀείδομεν* (dort *Ἀφροδίταν*, hier dagegen *Ἄρτεμιν, πότνια, καλλίστα, ὦ μέγαν* u. s. w.).

Dem Apoll nun ist der Schwan heilig; Plat. Phaed. 85 A. B; Aelian. N. A. II 32; XIV 13. Und bei Phaethons Unglück trauerte Cycnus in dem Grade, dafs er deshalb in einen Schwan verwandelt wurde; Ovid. Metam. II 367 sqq., Hygin., ed. Bunte, 154, und zwar durch Apoll, Pausan. I 3. An diesen Vogel denke ich daher bei *πτεροῦσσαν ὄρνιν*, Alphastrophe II. Dafs *κύκνος* Masculinum ist, spricht nicht dagegen; denn die Trözenierin wünschte natürlich in einen weiblichen Schwan verwandelt zu werden, daher *πτεροῦσσαν* bei dem Commune *ὄρνιν*. Vgl. in dem Scholion *ὁ χορός* und *ἀναγκασθεῖσα*; auch Ovid. Met. II 377 umgekehrt *Fit nova Cycnus avis,* weil *avis* nur Femininum ist.

Das bedeutsam an der Spitze stehende *Ἠλιβάτοις* verlangt nur eine diesem Zusammenhang und seiner Stellung gemäfse Erklärung; es ist nicht als blofses Epitheton ornans anzusehen.

Um als das erste Glied des disjunktiven Wunsches (*il voudrait descendre au fond de la terre, ou s'élever dans les airs;* Weil) zu gelten, ist der eine erste Vers, I, gegenüber der ganzen übrigen Alphastrophe und der ganzen Alphaantistrophe viel zu kurz. Vielmehr mufs sich dieses Kolon bei dieser seiner verhältnismäfsig grofsen Kürze mit dem Folgenden zur Einheit desselben Wunsches verbinden. Dies findet statt, wenn *ἵνα* sich in dem Sinne von „wo" an *ὑπὸ κευθμῶσι* anschliefst. Dafür spricht auch der Gebrauch von *ἵνα* = wo in der Antistrophe III und IX, *ἵν' ὁ ποντομέδων* und *ἵν' ὀλβιόδωρος*; vgl. Weil N. C. 733. 734.

Der Chor wünscht an einer Stelle zu sein, wo ihn der Gott in einen

Schwan verwandelte; er möchte, fern und verborgen, aufhören ein Mensch zu sein. Eine solche Gegend ist eben der Eridanus. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 219, über den assimilierten Konjunktiv in Nebensätzen, der sich im Sinn des Optativs im Hauptsatz auf Zukunft bezieht.

Der Eridanus gehört zum Land der Hyperboreer; Preller a. O.[4] 242ff., Apollon. Rhod. IV 596 ff. 614. Dort ist immer lichter Tag, ein Land voll seliger Ruhe und Klarheit (bei welchem Mythus eine dunkle Kunde von den hellen Nächten, den langen Tagen des hohen und höchsten Nordens mitwirkte). Der Atlas liegt in der Nähe (Preller a. O. 243, 3). Die Hyperboreer sind das priesterliche Volk des Phöbus Apoll, den sie unausgesetzt in heiligen Gesängen preisen, der wie Artemis dort seine eigentliche Heimat und Wohnung hat. Zu diesem Lande gehören auch die Schwäne, die schimmernden und singenden Vögel des Lichts, die man auf dem Okeanos heimisch dachte, weil das Land der Hyperboreer mit seinem Eridanosstrome an den Okeanos grenzte. Wenn die Priester dort den Apoll feiern, so *ἐκ τῶν Ῥιπαίων οὕτω καλουμένων παρ' αὐτοῖς* (den Hyperboreern, den jenseits der Berge, der Rhipäen, Wohnenden) *ὁρῶν καταπέτεται κύκνων ἄμαχα τῷ πλήθει νέφη* und beteiligen sich, harmonisch einstimmend, an den Chorgesängen zu Ehren des Gottes.

Dort sind die *ἠλίβατοι κευθμῶνες* zu suchen. Lexicon Vindob. *κευθμὼν ὁ βαθύτατος τόπος*; Curtius 'Griech. Etyen.' *κευθμών* verborgene Tiefe. Der Dichter stellte sich die runde, vom Okeanos umflossene Erdscheibe an den Grenzen, an der Rundung, am niedrigsten vor, nach der Mitte, dem *ὀμφαλός*, zu sich wölbend, wie Achills Schild. Der Himmel senkt sich am tiefsten auf den Umfang, den Okeanos, herab.

Wenn man diese Gegend in Beziehung auf den Eridanus geographisch zu bestimmen suchte, so dachte man an die Pomündung, wo auch die Stadt *Ἀτρία* am *κόλπος Ἀδρία*, Strab. V I 8, Adria am mare Adrianum lag. Dort gab es viele Schwäne. Vergil. Aeneid. XI 456—458: *Haud secus atque . . . in . . . | . . . piscoso . . amne Padusae | Dant sonitum rauci per stagna loquacia cycni.* Und Cycnus, der nach Phaethons Tod in einen Schwan verwandelt ward, kam von Ligurien übers Gebirge nach dem darunter fließenden und mündenden Eridanus, Ovid. Metam. II 369—372.

Unter, *ὑπό*, diesen *κευθμῶσι*, wünscht der Chor zu sein, in eine *ὄρνις*, wohl durch Helios, Apoll, wie Cycnus verwandelt zu werden und von da sich über die Meereswoge zu erheben, *ἀρθείην*. Die Küste ist gebirgig gedacht, uud unter ihr am Meer unten sind die *ποταναὶ ἀγέλαι*, nämlich der Schwäne.

In diesem Zusammenhang nun also ist das *ἠλιβάτοις* zu verstehen. Ich erkläre es = 'sonnebewandelt'. Auf diese Bedeutung wird Apollon. Rhod. III 161. 162. 163 angespielt (über andere Bedeutungen vgl. Merkel Prolegom. CLXXX). Dort heißt es: *κάρηνα | οὐρέων ἠλιβάτων, κορυφαὶ χθονός, ᾗχί τ' ἀερθεὶς | ἠέλιος πρώτῃσιν ἐρείδεται ἀκτίνεσσιν*, wozu Merkel a. O. *ἐρείδεται, quod edidi, erit βαίνει*, Cod. Laur. *ἐρώγεται.* Vgl. Plut. de facie in orbe Lunae XXII: *Εὖγε ὅτι τοιαύτην ἐξεύρηκας ἀπόδειξιν, ὦ Ἀπολλωνίδη,*

δι' ἧς κἀμὲ καὶ σαυτὸν ἀποδείξεις τῶν Ἀλωαδῶν ἐκείνων μείζονας εἶναι, οὐκ ἐν ἅπαντι μέντοι χρόνῳ τῆς ἡμέρας, ἀλλὰ πρωΐ μάλιστα καὶ δείλης, εἰ οἴει, τὰς σκιὰς ἡμῶν τοῦ ἡλίου ποιοῦντος ἠλιβάτους, τὸν καλὸν τοῦτο αἰσθήσει παρέχειν συλλογισμόν, ὡς, εἰ μέγα τὸ σκιαζόμενον, ὑπερμέγεθες τὸ σκιάζον. Hier findet ein Wortspiel statt; *ἠλιβάτους* ist = *immensas,* als Ursache davon aber wird der *ἥλιος* angegeben, so daſs also scherzend in dem Sinne etymologisiert wird, als sei *ἠλιβάτους* = *a sole gradiendo factas.* Hesych., Phot., Etym. Magn. geben die Bedeutungen *ὑψηλήν, ἄβατον* (*ἀλιτεῖν*), *ἣν ἥλιος πρώτην βάλλει, ἀλλ βεβηκυῖαν, βαθύν, ἡλίῳ φαινόμενον* (*ἡλίφατον*).

Die ältesten Stellen, wo das Wort vorkommt, sind in der Odyssee; besonders wichtig ist Odyss. 9, 243. Diese erklärt aber nichts, sondern bedarf der Erklärung.

Dann ist die von den Grammatikern angeführte Stelle des Stesichoros zu beachten, *Τάρταρον ἠλίβατον.* Sie spricht gegen die Erklärung von den sonnebeschienenen Gipfeln. Sie thut dies aber nur so weit, als dies dort nicht der Sinn sein kann. Wohl aber kann sie darauf zurückgehen. Denn nach den Angaben der alten Grammatiker bedeutet das Wort dort *τὸν βαθύν.* Dies könnte aus *ὑψηλόν* in verallgemeinertem Sinn abgeleitet sein, wie *altus* hoch und tief bedeutet; und *ὑψηλόν* wieder ebenso aus den sonnebeschienenen, über allen Schatten liegenden, hohen Gipfeln verallgemeinert sein. Indessen liegt es wohl näher, dabei auf *ἀλιτεῖν* zurückzugehen und dann nicht den Umweg über *ὑψηλόν* für *βαθύν* zu machen, sondern direkt zu erklären: das, wo man abgleitet, sei es von oben, vom Hohen herab, sei es nach unten, in die Tiefe, das Steilglatte über einem Abhang. Dies paſst nun indessen nicht zu Homer, mag es immerhin die etymologisch in Wirklichkeit richtigere Erklärung sein.

Dann folgt die Stelle des Euripides hier, die sich selbst erklärt und für Od. 9, 243 das Richtige, in Übereinstimmung mit dem sonstigen Gebrauch bei Homer, an die Hand giebt.

Abzuweisen ist das *ἀλλ βαίνουσα, βεβηκυῖα,* was sich wohl nicht an Od. 9 (Naber zu Photios), sondern an das hier folgende *ἀρθείην* u. s. w. anschlieſst, als sei ein am Meer liegender, dasselbe gleichsam beschreitender Fels gemeint. Vielmehr spricht der ganze Zusammenhang für sonnebeschienen (s. o.); und dazu kommt noch der scharfe Gegensatz zu *Ἑσπερίδων.* Wie dies zu Anfang von der Alphaantistrophe steht, so *Ἠλιβάτοις* zu Anfang der Alphastrophe. Unter den *ἠλιβάτοις κευθμῶσι* möchte er als Vogel sein, um zu der Hesperidengegend, einer Insel des Okeanos, zu fliegen. Unter Felsen am Meer, unter hohen Felsen zu sein, kann der Chor nicht wünschen; warum sollte gerade das sein Wunsch sein? Tiefe, verborgene Plätze lägen schon näher. Aber es sollen ja an dem Ort, wo er zu sein wünscht, nach dem Folgenden Vögelscharen sein; und ist das gerade an tiefen, verborgenen Plätzen der Fall? Es sind nicht im allgemeinen *ἠλίβατοι κευθμῶνες,* sondern katexochen so zu nennende, ganz bestimmte *κευθμῶνες* gemeint. Der Gattungsname dient hier als Eigenname (Kühner 'Ausf. Gramm.' II 521 b); es sind die sonnebewandelten verborgenen Tiefen, wo

der Chor sein möchte. In der Melodie mag das Ἠλι besonders accentuiert worden sein. Mit dem Arm und Gesicht zeigt der Chor symbolisch dahin, nach der Gegend, ὅπου ἥλιος πρῶτον βάλλει, im Gegensatz zur ἑσπέρα, der τοῦ ἡλίου δύσις.

In diesem Sinne aufgefaſst, erhält das Wort eine in den poetischen Zusammenhang sehr passende Bedeutung; siehe auch Odyss. 9, 243. Die Kyklopen ὑψηλῶν ὀρέων ναίουσι κάρηνα | ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι, 113. 114; vgl. 399. 400: αὐτὰρ ὁ Κύκλωπας μεγάλ' ἤπυεν, οἵ ῥά μιν ἀμφὶς | ᾤκεον ἐν σπήεσσι δι' ἄκριας ἠνεμοέσσας. Der θυρεὺς μέγας, den Polyphem vor seine Thüre setzte, war eine solche ἄκρις, eine ἠλίβατος πέτρη, eine von den Bergspitzen, die ἥλιος zuerst beschien, auch vor den θύρῃσιν des Polyphem, der selbst einem ῥίον glich (191); vgl. 481 ἧκε δ' ἀπορρήξας κορυφὴν ὄρεος μεγάλοιο; 283. 284: νέα μέν μοι κατέαξε Ποσειδάων ἐνοσίχθων | πρὸς πέτρῃσι βαλὼν ὑμῆς ἐπὶ πείρασι γαίης | ἄκρῃ προσπελάσας; Etymol. Magn. ἄκριας, τὰς ἀκρωρείας· ἄκρις, τὸ ἀκρωτήριον; Berggipfel, vorzugsweise Vorgebirge bei Apollon. Rhod. I 1273. 1274: αὐτίκ' ὁ ἀκροτάτας ὑπερέσχεθεν ἄκριας ἀστὴρ | ἠῷος, Schol. 1273 [Merkel-Keil 380] ὁ ἑωσφόρος; dort wird über den Lapithen Πολύφημος erzählt 1240 ff., wo auch vom Eintreiben von μῆλα die Rede ist, ἐνὶ σταθμοῖσι, also eben Reminiscenzen an Homerische Ausdrücke besonders nahe lagen. Sonst kommt das Wort bei Apollonius sowohl von morgendlich, I 519. 520, als von abendlich, III 1191. 1192, beleuchteten Bergspitzen vor. So liegt auch das Land der Kyklopen, wo Polyphem die ἠλίβατος πέτρη nahm, nicht im Osten, wie der Weg Odyss. 9 von den Kikonen über die Lotophagen zu den Kyklopen zeigt; und so bedeutet auch ἠλίβατοι abstrakt, in dieser Deutung, überhaupt sonnebeschienene Berggipfel, ob sie nun im Osten oder Westen sind. Wird aber der Gattungsname ἠλίβατος als Eigenname gebraucht, so liegt das Sonnebewandelte da, wo die Sonne aufgeht.

Auch sonst finden sich Od. 9 manche Ausdrücke, die im Hippolyt wiederkehren: 118 ἀπειρέσιαι, 115 ὀρεσκῴους, 227. 470 ἁλμυρόν, 269 σκύλακας, 451 σταθμόνδε.

743 nun haben libri ἀοιδᾶν = ΑΟΙΔΑΝ des Euripides, wofür man ἀοιδῶν konjiziert. Ich konjiziere ἀοιδάν. Ihren Schwanengesang, den Schwanengesang des Lebens, möchte die Trözenierin vollenden; zu den seligen Inseln fliegend, möchte sie selig sterben. Zur Konstruktion vgl. Il. XXIV 145: ἄγγειλον Πριάμῳ μεγαλήτορι Ἴλιον εἴσω, Eurip. Suppl. 1066: ἐπὶ πολλοὺς ἐρεῖς, Herod. III 82: σιγῷτο . . . . ἐπὶ δυσμενέας ἄνδρας, Kühner 'Ausf. Gr.' II 436; vgl. über εἰς 407 Shakespeare Henry IV, I, A. III, Sc. I *the herds were strangely clamorous to the frighted field* (s. Delius zu der Stelle). Dagegen kann, trotz der Gedankenähnlichkeit, grammatisch doch nicht die Stelle im 1. Kommos ὀλοίμαν, πρὶν σὰν φιλίαν κατανύσαι φρενῶν herangezogen werden. Denn wenn man zu Ἑσπερίδων ἀνύσαιμι τᾶν ἀοιδᾶν ein ὁδόν ergänzen wollte, was würde aus dem dann ohne näher bestimmenden Genitiv absolute stehenden und so das Ἑσπερίδων von seinem Substantiv τᾶν ἀοιδᾶν trennenden ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτάν? Oder wollte man

das Ziel doppelt bezeichnet finden, nicht blofs Ἑσπερίδων (substantivisch) ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτάν, sondern auch τᾶν ἀοιδᾶν, dann nicht appositiv zu Ἑσπερίδων, unmittelbar als Ziel, mit zu ergänzendem ὁδόν, von ἀνύσαιμι abhängig sein, dazu konstruieren lassen? Was sollte denn aber der Chor gerade bei den katexochen Sängerinnen wollen? Als blofse Appositio ornans zu Ἑσπερίδων stände es ja dann nicht und liefse sich nicht einmal durch diese Auffassung halten. Ein Vogel möchte die Trözenierin werden, um zu den Sängerinnen zu fliegen? Wer sind das, katexochen die Hesperiden?

Im Phaethon des Euripides Fragm. 775 Dindorf v. 31. 32 heifst es: πηγαῖς τ' ἐπ' Ὠκεανοῦ μελιβόας κύκνος ἀχεῖ. Und nach Scut. Hercul. 315. 316. 317 sind diese Schwäne beim Okeanos: πᾶν δὲ συνεῖχε (der Okeanos) σάκος πολυδαίδαλον· οἳ δὲ κατ' αὐτὸν | κύκνοι ἀερσιπόται (vgl. in unserm Stasimon ἀρθείην) μεγάλ' ἤπυον. οἵ ῥά γε πολλοὶ | νῆχον ἐπ' ἄκρον ὕδωρ. Nach Passow s. v. Ὠκεανός, 2606 a, sind die πηγαί des Okeanos im Westen, wo die Inseln der Hesperiden liegen; wo auch (Preller a. O. 33. 36. 38. 164; Schoemann 'Commentar zur Theogonie Hesiods' S. 235) die Styx, ein κέρας Ὠκεανοῖο, entspringt, die ἐκ πέτρης καταλείβεται ἠλιβάτοιο, wo die Wohnung des Helios ist. Allein an unserer Stelle sind die Schwäne im Osten der Gegend, wohin sie fliegen, dort im Westen einer andern Gegend; denn von der Gegend, wo sie sind, wünscht die in einen Vogel verwandelte Trözenierin über die Gegend, wo Phaethon unterging, zu den Hesperiden zu fliegen.

Die Hervorhebung des μηλόσπορον hat einen Sinn; denn von dem Frevel Phädras fort möchte der Chor zu dem Ort, wo die goldenen μῆλα, das Sinnbild der ehelichen Liebe und Fruchtbarkeit, wachsen, von wo Poseidon die Menschen fernhält, „damit sie den ewigen Frieden nicht stören", Horat. Epod. XVI 57—60 (Barthold im Philol. XXXVI 167), wo des Zeus und der Hera Beilager eben jetzt zur Zeit der Dionysien gefeiert wird, vgl. 749 κοίταις mit 131. 132 νοσερᾷ κοίτᾳ. Allein wozu die Hervorhebung der Sängerinnen?

Oder wenn man ἀοιδᾶν läse, zu den Gesängen, den Weg zu den Gesängen möchte ich vollenden, würde das in den Sinn passend? Das müfsten die Gesänge der Schwäne sein, bei denen von ἀγέλαι die Rede ist. Denn die Gesänge der 3 Hesperiden sind doch nicht zahlreich genug, um den Ausdruck „zu den Gesängen", zum Ort der Gesänge zu rechtfertigen; qualitativ aber sind die Gesänge weder der Schwäne noch der Hesperiden in höherm Sinn, katexochen, Gesänge als alle andern, namentlich die der Musen. Wo indessen Herden von Schwänen stets singen, da liefse sich wohl von einem Ort der Gesänge sprechen.

Doch das past hier auch gar nicht; denn die Herden der Schwäne sind nicht bei den Hesperiden, sondern unter den ἠλιβάτοις κευθμῶσι. Und wozu sollte der Chor gerade ewig selig singen wollen? Dafs er den Lebensberuf des Singens hat, kommt nicht in Betracht; den Wunsch, diesen ewig fortzusetzen, könnte er nur ausdrücken, wenn er aus der Rolle fiele.

Er soll als die Person, die er spielt, als Trözenierin den Wunsch aussprechen.

Der bildlich ausgedrückte Sinn ist, dafs die Trözenierin ihr Leben auf den seligen Inseln enden möchte, dafs ihr Lebensende ein seliger Schwanengesang sei. Der Eingang in den Hades ist bei der Mündung des Okeanos in die Thalassa; beim Eingang in den Hades möchte die Trözenierin die Götterseligkeit auf den seligen Inseln schauen, selbst dadurch beseligt. Nach Platos Phädrus 85 A. B. singen die Schwäne, die Vögel des Apollo, wenn sie sterben sollen, aus Freude über das Gute, was sie dann im Hades vorhersehen. Nicht so passend ist die Heranziehung des Gedankens bei Aristoteles, vgl. Horat. Od. II 20 zu Anfang, dafs die Seelen der Dichter nach dem Tode in Schwäne übergehen. Denn es handelt sich in unserer Stelle nicht um den Zustand nach dem Tode, sondern ums Sterben; nicht in den Hades möchte der Chor gelangen, sondern sterbend auf die seligen Inseln. Und von da wohin dann? In den Hades, den Tod? Das bleibt ungedacht, ungesagt. Um aber dahin zu fliegen, zu der Hesperidenküste, möchte sie zunächst unter den *ἠλιβάτοις κευθμῶσι* in eine *ὄρνιν*, einen Schwan verwandelt werden. Dann will sie erst sich über das Unglücksmeer des Phaethon erheben und von da zu der Hesperidenküste fliegen, dorthin ihren Gesang vollenden. Charakteristisch steht *ΑΟΙΔΑΝ* an derselben Stelle wo *ΟΡΝΙΝ*, am Ende des Kolons II von Alpha; es ist die *ἀοιδά* dieser *ὄρνις*, worum es sich handelt.

Der Weg geht hier im Norden herum von Ost nach West. Bei Homer fährt Odysseus im Süden herum, von den Kikonen bei den Lotophagen herum zu den Kyklopen. Auch deren Land ist ein Land, das seine Nahrung von selbst ohne Ackerbau spendet, und die davor liegende Insel wird wie eine Art selige Insel geschildert; Odyss. 9, 106 ff. Es klingt fast wie eine Variation desselben Themas.

Der Mythus vom Schwanengesang knüpft an Wirklichkeit an, die indessen von den Alten verwirrt und falsch aufgefafst wurde.

Aristot. Histor. Anim. X 12 S. 615, 2 B.: *ᾠδικοὶ δὲ (οἱ κύκνοι), καὶ περὶ τὰς τελευτὰς μάλιστα ᾄδουσιν· ἀναπέτονται γὰρ καὶ εἰς τὸ πέλαγος, καί τινες ἤδη πλέοντες παρὰ τὴν Λιβύην περιέτυχον ἐν τῇ θαλάττῃ πολλοῖς ᾄδουσι φωνῇ γοώδει, καὶ τούτων ἑώρων ἀποθνήσκοντας ἐνίους.* Aelian. Var. Hist. I 14: *πεπίστευται οὖν, ὅτι ᾄδει, καὶ λέγουσί γε αὐτὸν μάλιστα ἐκεῖνον εἶναι τὸν χρόνον εὐφωνότατόν γε καὶ ᾠδικώτατον, ὅταν ᾖ περὶ τὴν καταστροφὴν τοῦ βίου. διαβαίνουσι δὲ καὶ πέλαγος καὶ πέτονται καὶ κατὰ θαλάσσης, καὶ αὐτοῖς οὐ κάμνει τὸ πτερόν.* Vgl. auch Aelian. Nat. Hist. II 32. Einen Zweifel spricht Plin. Nat. Hist. X 23 aus: *Olorum morte narratur flebilis cantus, falso, ut arbitror aliquot experimentis.*

Hierbei findet eine Verwechselung des gemeinen oder stummen Schwans, desjenigen, den man auf unseren Teichen hält, mit dem wilden oder Singschwan statt. Letzterer hat seinen eigentlichen Aufenthalt im Norden der 3 Weltteile (das pafst zu unserer Stelle) und kommt des Winters ins südliche Rufsland, auch nach Deutschland und selbst nach Italien und Griechen-

land. Fliegen sie in kleinen Scharen hoch in der Luft, so lassen sie ihre wohlklingende, melancholische Stimme wie fernhin tönende Posaunen hören und verdienen daher wohl ihren Namen. Es ist nicht unbegründet, dafs sie, verwundet, noch vor dem Tode ihre wie eine Silberglocke klingende Stimme hören lassen. Oken 'Allg. Naturgeschichte', Stuttgart, Hoffmann, 1837, Bd. 7, 1, S. 482—484.

Hervorzuheben sind einige Wort- und Sinnbeziehungen zwischen den Strophen und der Alphaantistrophe. Vgl. *πτεροῦσσαν* und *λευκόπτερε*, *ὄρνιν* und *δύσορνις*, *ἐπὶ πόντιον κῦμ'* — *ἀκτᾶς* und *ἐπὶ* — *ἀκτάν*, *διὰ πόντιον κῦμα*, *ἵν' ὀλβιόδωρος* und *ὀλβίων ἀπ' οἴκων*. Zeus und Phädra kamen beide von Kreta zu ihrer *κοίτα*, jener zu den seligen Inseln, diese *κακονυμφοτάταν ὄνασιν*. Vgl. auch *ναύταις* in Antistr. *α'* mit *ναυβάτας* im 1. Stas. Antistr. *β'*.

In diesem ganzen Zusammenhang verstehe ich den als *κῦμα τᾶς* gedeuteten Euripideischen Text *ΚΥΜΑΤΑΣ* als *κῦμ' ἄτας*. Der Artikel nimmt sich wie ein Flickwort aus, während *κῦμ' ἄτας* dem *σευνὸν τέρμονα* gegenüber eine kräftige Charakteristik giebt. Mit dem attributiven Genitiv *ἄτας* aber vgl. Aesch. Perser 1038, Wecklein, adjektivisch *ἄταισι ποντίαισιν*. So erhalte ich die oben angedeutete Allitteration von *πόντιον κῦμ' ἄτας Ἀδριηνᾶς ἀκτᾶς* mit *πόντιον κῦμ' ἁλίκτυπον ἅλμας*. Vgl. auch zu *σεμνὸν τέρμονα ναίων οὐρανοῦ τὸν Ἄτλας ἔχει* v. 3. 4: *ὅσοι τε Πόντου τερμόνων τ' Ἀτλαντικῶν | ναίουσιν εἴσω* und 1158. 1159: *οἵ τ' Ἀθηναίων πόλιν | ναίουσι καὶ γῆς τέρμονας Τροιζηνίας*. — Zu der Auffassung *κῦμα τᾶς* wirkte vielleicht zusammen, dafs man ⏗ _ vom Sänger mit Iktus vorn gehört hatte und dafs es nachher in *β* III *κῦμ' ἁλίκτυπον*, ⏗ ⏑, heifst.

Gliederung des Sinns. In Alpha spricht der Chor von sich selbst, in Beta von Phädra. Die Gesamtordnung ist chiastisch, indem die Alphastrophe und Betaantistrophe, Anfang und Ende, und die Alphaantistrophe und Betastrophe, Mitte und Mitte, analog gegliedert sind. Der Kürze halber will ich diese 4 Strophen durch $S^1 S_1 S_2 S^2$ = erstes äufseres, erstes inneres, zweites inneres, zweites äufseres System bezeichnen.

In $S^1 S^2$ stehen 3 und 3 vorangehende Kola zu Anfang gegen 7 und zu 9 erweiterte 7 folgende am Ende. Die 7 und 9 beginnen mit der Konjunktion *δ'*. In S_1 und S_2 aber sind 2, 6 (= 4. 2), 2 analog, mit Variation, wie 6 (= 2. 4). (zu 6 erweiterten) 4 geordnet.

In S^1 nämlich sprechen I. II. III den Wunsch des Chors aus, in den heliosbewandelten Abhängen in einen Vogel verwandelt zu werden; davon ist I der Hauptsatz, II. III der Nebensatz mit *ἵνα*. Analog sind in S^2 die ersten I. II. III in I und II. III gegliedert, indem II. III das Geschehene angeben, I den Grund, weshalb das geschehen ist; wobei zwischen I und II, wie zwischen II und III Synapheia der Kola stattfindet, die in S^1 fehlt.

Die folgenden 7 Kola sind in S^1 in 3 und 4 gegliedert, indem 3 wieder Hauptsatz, 4 Nebensatz sind, und jene 3 sagen, dafs der Chor sich dann aufs adriatische Meer, der Ata und des Eridanus Gewässer, erheben würde, und diese 4, dafs dort die Heliaden um Phaethon klagen.

Auch in S^2 bestehen die zu 9 erweiterten 7 aus 3 und 6, indem die 3

Ursache und Ort, die 6 That und Weise des bevorstehenden Selbstmords angeben. Übereinstimmend gehört V in S^1 und S^2 dem Gedanken nach halb zu IV, halb zu VI, um eben diese Gruppe von 3 Kola im Gedanken zur Einheit zu verbinden. Als die 2 erweiternden Kola unter den 6 der zweiten Hälfte von S^2 sehe ich X und XI an, welche den Gedanken von *καταιδεσθεῖσα* durch *εὔδοξον φάμαν* u. s. w. amplifizieren, während XII den *ἔρωτα* als *ἀλγεινόν* behandelt.

In S_1 handelt das erste Paar in einem Hauptsatz, das letzte in einem mit *ἵνα* beginnenden Nebensatz mit allgemeinen Angaben von dem Ort, wohin die Trözenierin schliefslich fliegen möchte, von der seligen Hesperidenküste, die den Göttern Glückseligkeit wachsen läfst. Die mittleren 6 aber, welche die Form eines auch mit *ἵνα* beginnenden Nebensatzes haben, geben die Beziehungen dieses Ortes zu den Göttern an; zuerst 4 die zu Poseidon, der das Grenzland bewohnt, das innerhalb an den (von Atlas gehaltenen) *οὐρανός* stöfst, und der dort die Sterblichen, die Schiffer von den seligen Inseln fernhält; dann 2 die zu dem draufsen auf der Hesperidenküste im heiligen Ehelager ruhenden Zeus, durch *τ'* an die 4 angeknüpft. V ist hier nicht halb zu IV, halb zu VI gezogen.

In S_2 enthalten 2 von den 6 ersten den Vokativ, dann 4 den ihn näher charakterisierenden Nebensatz. Beide Satzteile sind dadurch zur Einheit verknüpft, dafs die 4 in II zurückgreifend einen Teil von II herübernehmen. Eine Wortbeziehung liegt in *πορθμίς* und *ἐπόρευσας*. Das Relativ *ἅ* funktioniert hier bei der Verknüpfung der 2 und 4 analog dem *τ'* in S_1 bei der Verknüpfung der 4 und 2 dort. V ist, analog dem V in S_1, nicht halb zu IV, halb zu VI gezogen. Darauf handeln die zu 6 erweiterten, 4 letzten Kola in S_2 von Phädra im Nominativ. In VII. VIII ist die Rede vom Ursprung des Unglücks der Fahrt, in IX—XII von ihrem Ziel, Athen, genauer Munychia; indem XI. XII die erweiternden Kola sind, deren Verbum *ἔβασαν*, wenn keine Erweiterung stattfände, schon in X stehen würde. Die Verknüpfung der 6 an die 6 ist durch *γάρ* bewirkt.

Die Gesamtordnung in $S^1 S_1 S_2 S^2$ ist demnach: 3 (1. 2). 7 (3. 4): 2. 6 (4. 2). 2, 6 (4. 2). 4 (2. 2 zu 4 erweitert): 3. (1. 2). 7 (3. 4 zu 6 erweitert).

Herstellung der Ordnung. Bei der Untersuchung beschlich mich hier eine gewisse unruhige Erwartung, ob wohl die im 2. Stasimon eingetretene *ταραχή* sich im 3. Stasimon durch Ausgleichung der dortigen *παραλλαγαί* wieder in eine einfache Ordnung verwandeln werde. Desto leichter fühlte ich mich, als die 2 $\times$ 48 Zeiten so bestimmt ausgeglichen wurden.

Dadurch nahm der Chor wieder gerade Stellungen auf je 20 ein, indem zugleich sich ein Plus von je 2 Kola in S_2 und S^2 ergab.

Das Übermäfsige in diesen vermehrten Zahlen der Engen und Wege entspricht dem Gedanken, der in Strophe *β'* weite Entfernungen erwähnt und in Antistr. *β'* eine weite Ausmalung des Selbstmordes ist.

Aber noch in einer andern Richtung ist die gestörte Ordnung wieder herzustellen, nämlich in der Reihenfolge der je 5 Choreuten je in ihrem Stoichos, die aus ΑΕ, ΒΔ, Γ wieder zu ΑΒΓΔΕ zurückzuführen ist.

Dabei ist jedoch ein vollständiger Abschlufs noch nicht in diesem 3. Stasimon zu erwarten, weil es noch nicht ein abschliefsendes Stasimon ist. Dies zeigte sich schon darin, dafs die beiden Seitenstoichen erst auf die Reihen 20 und noch nicht auf die Reihen 32 zurückkehrten.

Im 1. Stasimon nun standen anfangs ΑΒΓΔΕ jambisch auf 32 *ια, ιδ, ιζ, κ, κγ*, am Schlufs aber anapästisch auf 20 *ιβ, ιδ, ιη, κ, κδ*. So standen sie dann auch noch zu Anfang des 2. Stasimons, indem ΑΓΕ je um 1 Enge weiter nach dem Logeion zu gerückt, ΒΔ auf ihren *χῶραι* geblieben waren; so dafs die Entfernungen zwischen ΑΒ, ΓΔ, Ε zu 1/2, 1, 1/2, 1 Anapäst geworden waren, der Stoichos als Ganzes aber dem Logeion um 1 Enge näher gekommen war. Hieraus entstand die gestörte Ordnung ΑΕ, ΒΔ, Γ auf 10 *ιβ, ιγ*, 16 *ιγ, ιε*, 20 *κδ* am Ende des 2. Stasimons. So stehen die je 5 Seitenchoreuten nun noch zu Anfang dieses 3. Stasimons. Die Symmetrie läfst vermuten, dafs antithetisch hieraus eine anapästische Ordnung entsteht, indem nach der andern Seite Β sich Γ, Δ sich Ε nähert, so dafs dann Α, ΒΓ, ΔΕ um 1, 1/2, 1, 1/2 Anapäst je von einander entfernt auf 20 *ιβ, ις ιη, κβ κδ* stehen.

	Thema*)	Variation	Strophe α′ (α).
I	⏑̇⏑ ∸ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ∸	ḃ a a b̈, ⏑̇⏑ ∸ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ∸	Ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν.
II	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ, ⏑ ∺ ∸	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ, ⏑ ∺ ∸	ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν
III	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ, ⏑ ∺ ∸	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ ḃ a a b̈ ⏑ ∺ ∸	θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαισι θείη.
IV	⏑ ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	×– ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον
V	∺ – ∸ ⏑, ⏑ ∺ ∸	∺ – ∸ ⏑, ⏑ ∺ ∸	κῦμ' ἄτας Ἀδριηνᾶς
VI	⏑ ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	×– ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	ἀκτᾶς Ἠριδανοῦ θ' ὕδωρ,
VII	∸ ⏑ ∺, ⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ	∸ ⏑ ∺, ⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ ∸ⁿ b	ἔνθα πορφύρεον σταλάσσου-
VIII	⏑ ∺ ∸, ⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ	⏑ ∺ ∸, ⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ ∸ⁿ b	σιν εἰς οἶδμα πατρὸς τάλαιναι
IX	⏑ ∺ ⏑̇ ⏑, ∺ ⏑ ∸ –ⁿ	⏑ ∺ ⏑ ⏑̇, ∺ ⏑ ∸ ∸ⁿ a a b̈	κόραι Φαέθοντος οἴκτῳ δακρύων
X	⏑ ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	×– ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ×– ∸	τὰς ἠλεκτροφαεῖς αὐγάς.

	Thema	Variation	Antistrophe α′ (a).
I	⏑⏑ ∸ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ∸	ḃ a a b̈ ⏑⏑ ∸ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ∸	Ἑσπερίδων δ' ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτὰν
II	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ, ⏑ ∺ ∸	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ, ⏑ ∺ ∸	ἀνύσαιμι τὰν ἀοιδάν,
III	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ∸ ⏑̇⏑ⁿ	⏑̇ ⏑ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ∸ ⏑⏑ⁿ, ḃ b b̈	ἵν' ὁ ποντομέδων πορφυρέας λίμνας
IV	⏑ ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	×– ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	ναύταις οὐκέθ' ὁδὸν νέμει,
V	∺ – ∸ ⏑, ⏑ ∺ ∸	∺ – ∸ ⏑, ⏑ ∺ ∸	σεμνὸν τέρμονα ναίων
VI	∸ ⏑ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	∸ ⏑ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει,
VII	∸ ⏑ ∺, ⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ –ⁿ	∸ ×– ∺, ⏑̇ ⏑ ∺ ⏑ ∸ⁿ b	κρῆναί τ' ἀμβρόσιαι χέονται
VIII	∸ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ⏑ ⏑̇ –ⁿ	∸ ∺ ⏑, ⏑ ∺ ⏑ ⏑̇ ∸ⁿ b	Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοίταις,
IX	⏑ ∺ ⏑ ⏑̇, ∺ ⏑ ∸ –ⁿ	⏑ ∺ ⏑ ⏑̇, ∺ ⏑ ∸ ∸ⁿ a a ḃ	ἵν' ὀλβιόδωρος αὔξει ζαθέα
X	⏑ ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	×– ∸ ∺ ⏑ ⏑, ∺ ⏑ ∸	χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς.

*) Wegen der Zeichen vgl. die ähnliche Tabelle im 2. Stasimon.

	Thema	Variation	Strophe β′ (β).
I	– ⊥ ∸ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ∸	– ⊥ ∸ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ∸	ὦ λευκόπτερε Κρησία
II	⊥ – ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ ⊥	⊥ ⏑̽ ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ ⊥	πορθμίς, ἃ διὰ πόντιον
III	⊥ – ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ ⊥	⊥ ⏑̽ ∸ ⏑ ⏑, ∸ –̽ Λ̄̇	κῦμ' ἀλίκτυπον ἅλμας
IV	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⊥	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⏑̽̇	ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν
V	∸ ⏑ ⊥ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⊥	∸ ⏑ ⊥ Λ Λ̄̈, ⏑ ∸ ⊥	ὀλβίων ἀπ' οἴκων,
VI	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⊥	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⏑̽̇	κακονυμφοτάταν ὄνασιν.
VII	∸ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ ⊥	∸ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑, ∸ Λ ⊥	ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων ἦ
VIII	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑	Κρησίας ἐκ γᾶς δύσορνις
IX	∸ ⏑ ⏑̇ ⏑, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑	∸ ⏑ ⏑̇ ⏑, – ⊥ ⏑ ∸ –̽	ἔπτατ' ἐπὶ κλεινὰς Ἀθήνας,
X	∸ ⏑ ⊥ ⏑, ⊥ ⏑ ∸ n̆	∸ ⏑ a ⊥ –̽, ⊥ ⏑ ∸ n̲	Μουνυχίου δ' ἀκταῖσιν ἐκδή-
XI	∸ ⏑ ⊥, ⏑ ⊥ ⏑ ∸ n̆	∸ ⏑ ⊥, –̽ ⊥ ⏑ ∸ n̲	σαντο πλεκτὰς πεισμάτων ἀρ-
XII	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ n̆	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ 8 ḃ a	χὰς ἐπ' ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν.

	Thema	Variation	Antistrophe β′ (b).
I	– ⊥ ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ ⊥	– ⊥ ∸ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ ⊥	ἀνθ' ὧν οὐχ ὁσίων ἐρώ-
II	– ⊥ ∸ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ∸	– ⊥ ∸ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ∸	των δεινᾷ φρένας Ἀφροδί-
III	⊥ – ∸ ⏑ ⏑, ⊥ ⏑ ∸	⊥ ⏑ ∸ ⏑ ⏑ ⊥ –̽ Λ̄̈	τας νόσῳ κατεκλάσθη.
IV	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⊥	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⏑̽̇	χαλεπᾷ δ' ὑπέραντλος οὖσα
V	∸ ⏑ ⊥ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⊥	∸ ⏑ ⊥ Λ Λ̄̈, ⏑ ∸ ⊥	συμφορᾷ, τεράμνων
VI	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⊥	⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ∸, ⏑ ∸ ⏑̽̇	ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν
VII	∸ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑, ∸ ⏑ ⊥	∸ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑, ∸ Λ ⊥	ἅψεται ἀμφὶ βρόχον λευ-
VIII	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ –̽	κᾷ καθαρμόζουσα δείρᾳ,
IX	∸ ⏑ ⊥, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑	∸ ⏑ ⊥, – ⊥ ⏑ ∸ –̽	δαίμονα στυγνὰν καταιδε-
X	∸ ⏑ ⊥ –, ∸ ⏑ ∸ n̆	∸ ⏑ ⊥ –, ∸ ⏑ ∸ n̲	σθεῖσα τάν τ' εὔδοξον ἀνθαι-
XI	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ –̽	ρουμένα φάμαν ἀπαλλάσ-
XII	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑	⊥ ⏑ ∸, – ⊥ ⏑ ∸ ⏑ ḃ a	σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα.

Thema und Variation. Das Verhältnis 2. 3 oder 3. 2 weicht mehr als das Verhältnis 3. 4 oder 4. 3 vom isischen Gleichgewicht ab und ist insofern mehr erregt als dieses. Die Erregung wird gröſser, wenn ein B(eischritt) hinzutritt, so daſs noch ein schräger Schritt mehr geschieht, z. B. ⏑ ⏑, – – ⏑. Geringer wird sie, wenn für den diplasischen Teilfuſs polyschematistisch ein isischer 4-zeitiger, namentlich der ruhigste, ein Spondeus eintritt, z. B. – –̇ – für – ⏑ –; – –, – ⏑ ⏑ für ⏑ –, – ⏑ ⏑. Verbindet man mit einem P(äon) einen andern P. nebst 2-zeitigem B., so ist diese Verbindung mehr erregt, als wenn man einen 3- und einen 4-, oder einen 4- und einen 3-zeitigen Fuſs mit einem P. verbindet; in jener Verbindung sind mehr schräge Schritte als in dieser. Das *μέγεθος* beider Verbindungen und die Zahl des *βάσεις* in ihnen sind gleich groſs, 12 und *δ′*.

Diese Verhältnisse, das hemiolische und das epitritische, können sich aber auch ferner bei der Gliederung einer Anzahl Kola in Gruppen finden. So können z. B. 10 Kola in 6. 4 oder 2. 6. 2, 7 in 3. 4 oder 4. 3 gegliedert werden. — Man kann das epitritische Verhältnis erweitern, indem man zu den 7 noch 3 hinzusetzt und so die Verhältnisse 3. 7, 7. 3 bildet, wobei die 7 wieder = 3. 4 oder 4. 3 sein können. Dies erweiterte epitri-

tische Verhältnis weicht mehr als das nicht erweiterte hemiolische vom isischen ab und ist daher erregter als dieses. — Es sind noch mehr Entwicklungen des Hemiolischen und Epitritischen möglich. Obige habe ich ausgewählt, weil sie im 3. Stasimon vorkommen.

Unter Anwendung obiger Verhältnisse ist das 3. Stasimon einheitlich gebaut. In der metrischen Grundlage ist Alpha hemiolisch, Beta (erweitert) epitritisch. Durch den Satz aber und im Anschlufs daran auch in einer Modifikation der metrischen Form und Ordnung wird das Ganze chiastisch einheitlich, indessen so, dafs darin doch ein Fortschritt stattfindet, von der Höhe der Welle ins Thal und wieder steigend zur höchsten Höhe der Brandung; in α eine doppelte hemiolische Ordnung, die in epitritischer Weise erregt wird, in a eine doppelte hemiolische Ordnung ohne epitritische Erregung, in β eine doppelte epitritische Ordnung, die in hemiolischer Weise gemäfsigt wird, in b eine dreifache epitritische Ordnung.

Um den allgemeinen schwankenden Erregungszustand auszudrücken, bildet in jedem Kolon 1 P. den Hauptteil, da dieser π. zwischen Diplasischem uud Isischem schwankt.

Verschiedenartige Zusätze zu diesem P. gestalten die Kola mehr oder weniger erregt. So sind in Alpha 4 mal, in Beta 3 mal je ein 3- und ein 4-zeitiger π., so dafs dort 4, hier 3 Dochmiaker sich finden. Diesen 4 weniger erregten Kolen dort stehen 6 mehr erregte gegenüber, worin der Zusatz je aus 1 P. mit B. besteht, den 3 weniger erregten hier aber 7 mehr erregte, worin er aus je 1 Syz. von 1 der beiden Geschlechter besteht, die zusammen die vordere Hälfte eines Dochmiakers bilden. Sowohl der strophische als der antistrophische Stoichos tanzt erst ein hemiolisches, dann ein epitritisches System. Das hemiolische ist weniger erregt als das (vermehrt) Epitritische. Um diesen Gegensatz bestimmter zu markieren, ist die Reihenfolge der Glieder dort sinkend, 6. 4 (in a zu 2. 6. 2 variiert), hier steigend 3. 7.

Da in Alpha ein im allgemeinen geringerer Erregungszustand als in Beta auszudrücken ist, so wird dies noch deutlicher dadurch gemacht, dafs die mehr und die weniger erregten Kola nicht je zusammen einander scharf gegenüberstehen. Sie sind nämlich so durcheinandergeflochten, dafs die Reihenfolge 3 von jenen, 3 von diesen, 3 von jenen, 1 von diesen ist. Man kann zwar auch die ersten und dritten 3, die zweiten 3 und das letzte 1 in Gedanken vereinen; allein es sind die dabei zusammengehörigen 3 und 3, 3 und 1 durch je eine Gruppe von 3 der andern Art getrennt. Diese Art der Gruppierung ist also loser und ist die Nebenordnung der andern gegenüber, wobei die ersten 3 und 3 und die letzten 3 und 1, wie sie einander unmittelbar folgen, zusammengenommen werden. Diese letztere Gruppierung ist die Hauptordnung. Da nun bei ihr 3 mehr und 3 weniger erregte in einer gemäfsigteren Mischung den wenigeren 3 und 1 in einer Mischung mit dreifachem Übergewicht des Mehrerregten gegenüberstehen, so erhält das Ganze der 10 Kola einen weniger erregten Charakter, wie ihn eben Alpha haben soll. Dazu kommt, dafs in den mehr erregten ersten 3 die Welle vom

P. mit B. zum blofsen P. innerhalb jedes Kolons sinkt, in den mehr erregten dritten 3 aber innerhalb jedes Kolons vom blofsen P. zum P. mit B. steigt. In den Dochmiakern aber, den zweiten 3 und dem letzten 1, steigt die Erregung innerhalb eines jeden vom epitritischen zum hemiolischen Verhältnis (durch Variation jedoch im letzten 1 Kolon von *α* weniger erregt, ‒ ⏗, ⏓ ⏑ ⏑; ⏓ ‒ ⏗, während sie in dem von a zuletzt nicht spondeisch verlangsamt ist und so schon zur Neigung von *β* überleitet). So sinkt die Bewegung innerhalb jedes Kolons der 1. U.-P., steigt in der 2., noch mehr in der 3., steigt und sinkt in der 4., innerhalb jedes Kolons. — Diese technische hemiolische Doppelordnung ist von einer grammatischen und technischen epitritischen durchflochten. Grammatisch nämlich bildet die 1. U.-P. einen Hauptsatz mit Nebensatz I, II. III und ist die 1. H.-P., der sich als 2. H.-P. die 2. und 3. 4. U.-P. als Hauptsatz mit Nebensatz, IV. V. VI und VII. VIII. IX, X anschliefsen. Dem entspricht technisch die Folge der verschiedenen Formen der P. in den Hauptteilen, die b b b und c b c; c b b, c (c = Kretiker, b = Bakchius ⏑ ‒ ⏖) geordnet sind (nämlich c b c durch Variation aus c c c).

So herrscht in *α* das Hemiolische, etwas mehr erregt durch das Epitritische (erweitert Epitritische).

In a ist nur das hemiolische Ordnungsprinzip gebraucht. Die Welle senkt sich von *α* zu a und wird weniger erregt. Die 6 und 4 Kola bilden die erste Ordnung, die hemiolische Grundlage, technisch, ebenso wie in *α*. Sie erleiden aber durch die zweite eine hemiolische Variation. Der Sinn und Satz nämlich teilt a in 2, 6, 2 Kola. Es wird das Ziel des Fluges geschildert, in den 2 und 2 als der Ort, wo es so herrlich ist (ἵνα = wo, in IX), in den 6 als der Ort, wohin einerseits vom Unglück her die Menschen nicht zugelassen werden, anderseits vom Glück her die ambrosischen Quellen fliefsen (ἵνα = wohin, in III). Dem entspricht eine Variation der technischen Form. In III ist der B. umgestellt, so dafs der Haupt-P. vorn statt hinten steht und ⏑ ⏑ ‒ ⏑ statt ⏑ ‒ ‒ wird. Dadurch ist, wie auch im Sinn und Satz, eine epitritische Form unmöglich gemacht, indem nun keine der 4 U.-P. 3 Kola enthält. Um die 6 (4. 2) abzugrenzen, ist anderseits in VIII der Haupt-P. gegenüber *α* umgestellt und ‒ ‒ ⏑; ⏑ ‒ ⏑ ⏑, ‒ statt ⏑ ‒ ‒; ⏑ ⏑ ‒ ⏑, ‒ gebildet. Die beiden Grenzkola III und VIII sind so übereinstimmend gebildet, ‒ ‒ ⏑; ⏑ ‒ ⏖, ‒ / ⏖ ‒ ⏑; ⏑ ‒ ‒, ⏖.

Da nun diese Umbildung in III und VIII von a eine Variation ist, so wird auch V ‒ ‒, ‒ ⏑; ⏑ ‒ ‒ in *α* und a als Variation aus ‒ ⏑, ‒ ⏑ ⏑; ‒ ⏑ ‒ anzusehen sein (s. u.).

Anders in Beta. Die Welle steigt. — Und zwar ist in *β* die Grundordnung eine doppelt Epitritische, durchs Hemiolische gemäfsigt, während sie in *α* eine doppelt Hemiolische, durchs Epitritische erregte, war. Die durchs Metrum bewirkte, epitritische Hauptordnung ist, dafs die 1. H.-P., aus der 1. U.-P. bestehend (ich nenne die hier selbständig als H.-P. geltende Gruppe von I. II. III, wie die von IV. V. VI, VII — vgl. den Namen συλλαβή

z. B. für ἤ — auch eine U.-P.; was sie in der hemiolischen Ordnung von β, s. u., innerhalb einer H.-P. ist), aus weniger erregten Dochmiakern gebildet ist; während die 2. H.-P., in 3 U.-P., Metren aus einem P. als Hauptteil mit einem Zusatzteil aus einem der beiden Rhythmengeschlechter enthält, die zusammen die vordere, gröfsere Hälfte eines Dochmiakers bilden (s. o.), in der 2. U.-P. hinten 3 Bakchien, vorn eine anapästische, trochäische, anapästische Syz., in der 3. U.-P. hinten ein Kretikus, vorn eine daktylische Syz., in der 4. U.-P. (thematisch VIII. IX. X, s. u.) vorn je 1 Kretikus, hinten je 1 jambische Syz. (Penthemimeres). Eine epitritische Nebenordnung aber ist dadurch bewirkt, dafs in der 1. 2. 3. U.-P. der P., der den Hauptteil jedes Kolons bildet, hinten, in der 4. U.-P. vorn steht, dort 3 Kretiker, 3 Bakchien, 1 Kretiker, hier 3 Kretiker. Umgekehrt die Zusatzteile. — Gemäfsigt ist diese epitritische Erregung in β durch eine grammatische hemiolische Gliederung der Kola, indem die ersten 6 Kola, die der 1. und 2. U.-P., einen vokativischen Satz (ohne Prädikat) mit Nebensatz bilden, die letzten 4, VII. VIII. IX. XII (über die Einschiebung von X. XI nachher), nominativische Hauptsatzform mit Prädikat haben. Dem schliefst sich eine metrische Ordnung an. Es stehen nämlich hinten in der 1. und 2. U.-P. 3 Kretiker und 3 Bakchien, dann aber 1 und 3 Kretiker in der 3. und 4. U.-P. hinten und vorn; und von den Zusatzteilen bilden I — III wie IV — VI je eine Gruppe – –́, –́ ⏑ ⏑; –́ –, –́ ⏑ ⏑; –́ –, –́ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, – ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –: alles vorn, steigend sinkend sinkend, steigend sinkend steigend; dagegen VII – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ sinkend vorn und – – ⏑ – ⏑, – – ⏑ – ⏑, – – ⏑ – ⏑ steigend hinten. Stellt man dies mit der Ordnung in α zusammen, wo in der 1. und 2. U.-P. hinten umgekehrt 3 Bakchien und (thematisch) 3 Kretiker stehen, darauf die 4 päonischen Hauptteile der 3. und 4. U.-P. zu 3 (– ⏑ –, ⏑ – –, ⏑ – ⏑ ⏑) vorn und 1 (– ⏑ –) hinten geordnet sind, so erhalten wir die Gesamtantithese 3. 3, 3. 1 zu 3. 3, 1. 3. Wie in α ist in β das Kolon V in der Mitte der 2. U.-P. abweichend von IV und VI zwischen diesen gestaltet. Diese Abweichung erstreckt sich aber in β nur auf die vordere Hälfte von V, wo (– ⏑ – ∧ ∧̄ für) – ⏑ – ⏑ – zwischen ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – in IV wie VI steht. Daher kann hiermit in α auch nur die vordere Hälfte von V –́ –, – ⏑ zwischen ⏑ –, – ⏑ ⏑ und ⏑ –, – ⏑ ⏑ in IV und VI verglichen werden. In den Hauptteilen hinten aber steht antithetisch eine Variation in α in der 2. U.-P., in β in der 1. U.-P., dort in V ⏑ – –, hier in III –́ – für – ⏑ – und – ⏑ –; dagegen in der 1. U.-P. dort, wie in der 2. hier keine Variation, sondern lauter thematische Bakchien.

Endlich in b ist nur epitritische Gliederung. Die Mäfsigung durchs Hemiolische, wie sie in β eintritt, fällt in b ganz weg; die Ordnung in 3. 7 und 7. 3 Kola durchs Metrum ist aber ganz dieselbe wie in β. Grammatisch dagegen tritt, wie gesagt, alles Hemiolische fort. Bei den 7 Kolen der Hauptordnung 3. 7 schliefst sich epitritisch das Grammatische dem Metrischen an, indem nach der 2. U.-P. mit ἅψεται, dem Verbum regens, die Gruppe der zusammengehörigen 3. und 4. U.-P. mit ihren 4 Kretikern als Hauptteilen beginnt. Die 1. H.-P., die der 1. U.-P., handelt über die

Krankheit, die 2., die der 2. 3. 4. Unterperiode, über den Selbstmord Phädras.

Beta ist erregter als Alpha, weil in Beta 3 Dochmiaker gegen 7 anderartige, in Alpha 4 Dochmiaker gegen 6 anderartige Kola stehen. Im letzten Kolon der 1. H.-P. von Beta, III, findet die Variation ἅλμας, κλάσθη, – –, – – für – ⏑ –, – ⏑ – statt; im letzten Paar der 1. thematischen H.-P. von Alpha, in V, die Variation δρινᾶς, να ναίων, ⏑ – –, ⏑ – – für – ⏑ –, – ⏑ –.

Ich gehe nun mit einigem etwas weiter ein, teils zur gennaueren Entwicklung, teils zum Beweis des Auseinandergesetzten.

Bei der Untersuchung der Qualität, ποιότης, der einzelnen π., woraus die Kola bestehen, ist auf das μέγεθος, die Quantität der ganzen Kola, zu achten, so daſs die π. ein solches μέγεθος ausmachen. Durchschnittlich haben die Kola in Alpha 12 und δ', in Beta 13 und δ' Zeiten und Baseis.

Auszudrücken ist der Wunsch des Chors und das Geschick Phädras; als Einheit des zweigeteilten Gedankens aufgefaſst das, was der Chor bei Phädras Geschick fühlt und denkt, in Alpha, was er für sich wünscht, in Beta, was er für Phädra beklagt. Dies geschieht durch die allgemeine Grundordnung der P. als Hauptteile mit ihren verschiedenartigen Zusätzen in hemiolischer und epitritischer Weise.

Diese 2 Hauptteile sind wieder jeder zweiteilig. In α ist der Weg nach den seligen Inseln von den κευθμῶνες über das Meer und den Eridanus, den Ort der Heliadenklage, in a sein Ziel, die selige ἀκτά, dargestellt; in β der Weg nach Trözen, der Unglücksstätte, von Kreta über das Meer und Athen, in b das Ziel, Krankheit und Selbstmord in Trözen. Diese Gliederung in α Weg, a Ziel, β Weg, b Ziel ist *eo ipso* eine in αβ Weg, Weg, ab Ziel, Ziel. Sie läſst sich als parallele bezeichnen: α ▭ a / β b.

Durch Satzbildung innerhalb jedes dieser 4 Systeme sind sie zusammen chiastisch geordnet. Geschildert wird in α der Weg durchs Unglück, in a das Ziel, das Glück wohin, in β der Weg durchs Glück, in b das Ziel, das Unglück wohin; also Unglück, Glück, Glück, Unglück; a b b a. Diese Gliederung läſst sich α ╳ a / β b bezeichnen. — Die Bezeichnung beider Gliederungen vereinigt ergiebt die Fig. α ⊠ a / β b.

Hiezu treten die παραλλαγαί, teils zum Ausdruck der besonderen Sinnverhältnisse und zur inneren Verbindung der Teile im 3. Stasimon, teils zur Verbindung des 3. Stasimons mit dem durch ταραχή variierten 2. Stasimon. Man kann diese ganze Ordnung mit einer Brokatarbeit vergleichen.

Der Hauptteil, in jedem Kolon 1 P., ist 5-zeitig, der Zusatzteil in Alpha 7-, in Beta 8-zeitig (s. o.); so daſs in Beta insofern im ganzen ein stärkeres Abweichen vom isischen Gleichgewicht und eine stärkere Erregung stattfindet. Dem wirkt jedoch in den Dochmiakern von Beta der Umstand entgegen, daſs sie in der Vorderhälfte – ⊥ oder ⊥ – polyschematistisch für ⏑ ⊥ oder ⊥ ⏑ und dadurch mehr Langsamkeit haben, und anderseits in den

nichtdochmiakischen Kolen von Alpha der Umstand, daſs sie aus lauter päonischen, also mehr erregten Metren, auch in den Zusatzteilen, bestehen: wogegen die Dochmiaker in Alpha in der Vorderhälfte ⏑ – und – ⏑ haben, anderseits in den nichtdochmiakischen Kolen in Beta die Zusatzteile solche sind, die aus je einem der beiden in Päonen und Epitriten vereinigten beiden Geschlechter bestehen, also innerhalb des Kolons des Schwankens ermangeln, was durch deren päonische, epitrische Zusammensetzung entsteht. Die Verbindung eines P. mit einem P. und B. je in 1 Kolon ist eine Verbindung mit einem stärkeren kleinen Wellenschlag gleicher Art, die abwechselnde Verbindung aber eines P. mit einer Syz. je eines der beiden einfachen Geschlechter in einem Kolon ums andere ist ein stärkerer, weiterer Wellenschlag. Letzteres ist in den Perioden also eine gröſsere, tiefere Erregung als ersteres, namentlich wenn zuletzt, wie in Beta hier, das erregtere steigende Geschlecht des diasischen Jambus syzygisch 3 mal wiederholt zu dem P. hinzutritt.

I. Die parallele Ordnung der Responsion, $^{\alpha}_{\beta}\square^{a}_{b}$.

Ich weise nun die oben angegebenen Verhältnisse*) im einzelnen genauer nach. — Nach Obigem sind in α 2 H.-P. mit je 2 U.-P.: I. II. III, IV. V. VI und VII. VIII. IX, X. Die Hauptteile sind in I. II. III und IV.

*) In Alpha würde nicht, der Grundstimmung des ganzen 3. Stasimons entsprechend, in jedem Kolon ein P. den Hauptteil bilden und δ' die thematische Durchschnittszahl der *βάσεις* sein, wenn dies beides nicht auch in V der Fall wäre. Dasselbe gilt bei Beta in Beziehung auf III und VII. Diese 3 Kola haben gewisse Ähnlichkeiten und Unähnlichkeiten, die zu beachten sind. Zunächst erscheint es absichtlich, daſs in β VII und b VII die beiden Schluſssilben je 2 Worten angehören, *ρων ἤ* und *χου λεν*, dagegen in α V und a V, β III und b III je e i n e m Wort, *ηνᾶς ναίων* und *ἅλμας κλάσθῃ*. Der Unterschied der Zwischenzeiten, der *ἄγνωστοι χρόνοι*, ist derselbe wie der im Deutschen bei Lichtglanz und Licht Glanz. Eine kurze Pause aber, Λ, schlieſst sich leichter an den längern als an den kürzern *ἄγνωστος* an. Dem entsprechend fasse ich jene absichtliche 3malige Analogie als eine Andeutung davon auf, daſs am Schluſs β VII und b VII einen Kretikus mit Pause haben ⏗ Λ ⏗, dagegen α V und a V einen Bakchius ⏑ – – und β III und b III einen katalektischen Kretikus mit *longa pro brevi* ⏗ – und ⏗ –. Sonst erhalten die bezüglichen Choreuten nicht die zu suchende Zahl der *βάσεις*. — Im ganzen 3. Stasimon haben nur β VII und b VII éine daktylische Syz. als Zusatzteil. Dagegen haben VIII. IX. XII in β und b jambische Zusatzteile, – ⏗ ⏑ ⏗, ⏑. — Die Kola X. XI sind zur Wiederherstellung der orchestischen geraden Linien der Seitenstoichen eingeschoben. Bezeichne ich hem. und dipl. Geschlecht mit a und b, so ist die Folge derselben in VIII. IX und XII a b, – ⏑ ⏑⏑; – – ⏑ –, ⏑, in X. XI aber b a a b, – ⏑ – –; – ⏑ – $\overset{n}{⏑}$, so daſs die ganze Folge a b, b a a b wird, wobei davon abgesehen ist, welche Form das hem. und dipl. Geschlecht im einzelnen haben mögen. Bei den Einschiebungen, Erweiterungen nach IX handelt es sich in β um Athen und Munychia, in b um Scham- und Ehrgefühl (vgl. Plat. Sympos. 178 D); worauf dann in XII dort von der *ἄπειρος*, hier von dem schmerzreichen *ἔρως* die Rede ist. Bei der Amplifizierung durch den Gedanken an Munychia mag man sich daran erinnern, daſs bald nach den groſsen Dionysien in Athen Artemis, die Feindin Phädras, in Munychia gefeiert ward.

V. VI hinten ⏑ _ _ *γενοίμαν*, ⏑ _ _ *σσαν ὄρνιν*, ⏑ _ _ *σι θείη* und _ ⏑ _ *πόντιον*, ⏑ _ _ *δριηνᾶς*, _ ⏑ _ *νοῦ θ' ὕδωρ* und in VII. VIII. IX vorn und X hinten _ ⏑ _ *ἔνθα πορ*, ⏑ _ _ *σιν εἰς οἶ*, ⏑ _ ⏑ ⏑ *κόραι Φαέ* und _ ⏑ _ *εἴς αὐγάς* (*αὐ* Parallage). Umgekehrt stehen die Zusätze in I. II. III; IV. V. VI vorn und in VII. VIII. IX hinten, in X vorn: nämlich in I. II. III und IV. V. VI ⏑ ⏑, _ _ ⏑ *ὑπὸ κευθμῶσι*; ⏑ ⏑ _ ⏑, _ *ἵνα με πτεροῦ*; ⏑ ⏑ _ ⏑, _ *θεὸς ἐν ποτα* und ⏑ _, _ ⏑ ⏑ *ἀρθείην δ' ἐπί* (*ἀρ* Parallage); ⏔ _, ⏔ ⏑ *κῦμ' ἄτας 'Α*; ⏑ _, _ ⏑ ⏑ *ἀκτᾶς 'Ηρίδα* (*ἀ* Parallage); in VII. VIII. IX und X ⏑ ⏑ _ ⏑, _ *φύρεον στα-λάσ*; ⏑ ⏑ _ ⏑, _ *δμα πατρὸς τάλαι*; _ ⏑ _, _ *θοντος οἴκτῳ* und ⏑ _, _ ⏑ ⏑ *τὰς ἠλεκτροφα* (*τὰς* Parallage). Diese Zusätze sind in der 1. und 3 U.-P. mit je V. oder N., in der 2. und 4. U.-P. Vereinigungen je eines 3- und eines 4-zeitigen Fufses, so dafs, anders ausgedrückt, die 2. und 4. U.-P. aus Dochmiakern bestehen. Die P. sind in der 1. U.-P. in den Hauptteilen 3 ⏑ _ _, in den Zusätzen 3 ⏖ _ ⏑, in der 3. U.-P. in den Hauptteilen 1 _ ⏑ _, 2 ⏑ _ ⏖, in den Zusätzen 2 ⏑ ⏑ _ ⏑, 1 _ ⏑ _; in der 2. und 4. U.-P., in den Dochmiakern 4 Kretiker, _ ⏑ _ (1 Bakchius in V ⏑ _ _ durch Variation), in den Hauptteilen, während in den Zusatzteilen keine P. sind.

Diese Ordnung ist in a so variiert — schon fürs Thema variiert, was dann durch *παραλλαγαί* zur eigentlichen Variation wird —, dafs I. II und IX. X die 1. und 4. U.-P., zusammen die kleinere H.-P., dazwischen aber III—VI und VII. VIII die 2. und 3. U.-P., zusammen die gröfsere H.-P. bilden. Diese Ordnung ist dadurch bewirkt, dafs III und VIII, unter sich übereinstimmend, von allen anderen Kolen aber abweichend gebildet, so als Grenzkola der b diese Gruppe, die der 6 Kola, gegen das Vorhergehende und Folgende abgrenzen, was durch Umstellung des N. in a III und der P. in a VIII gegenüber dem N. in *α* III und den P. in *α* VIII bewirkt ist, indem dort ⏑ ⏑ _ ⏑; ⏑ _ _, ⏑ ⏑ (*ἵν' ὁ ποντομέδων πορφυρέ*) aus ⏑ ⏑ _ ⏑, _; ⏑ _ _ (*θεὸς ἐν ποτα σι θείη*) und hier _ _ ⏑; ⏑ _ ⏑ ⏑, _ (*Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοί*) aus ⏑ _ _; ⏑ ⏑ _ ⏑, _ (*σιν εἰς οἶδμα πατρὸς τάλαι-*) gemacht ist; wobei ⏑ ⏑ und _ für einander validieren. (Zu *Ζηνὸς μελάθρων παρά* vgl. analog Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 297, 17 *παλιμβακχειοβάκχειος* _ _ ⏑ ⏑ _ _ *φεύγοντα διώκει*.) Die 2. U.-P. handelt von Poseidon (nebst Atlas), die 3. U.-P. von Zeus.

In *β* bilden I. II. III, IV. V. VI, VII, VIII. IX. XII die 1. 2. 3. 4. U.-P.*). Die 1. U.-P. besteht aus 3 Dochmiakern mit Kretikern am Ende, *Κρησία* _ ⏑ _, *πόντιον* _ ⏑ _, *ἅλμας* _ _ aus _ ⏑ _ (Katalexis und *longa pro brevi*) und vorn einem polyschematistischen Spondeus statt eines 3-zeitigen diplas. *π*. Die 2. U.-P. aus 3 Bakchien als Hauptteilen hinten, *ἄνασσαν* ⏑ _ ⏑ (*brevis pro longa*), *ἀπ' οἴκων* ⏑ _ _, *ὄνασιν* ⏑ _ ⏑ (*brevis pro longa*); die 3. aus 1 Kretikus als Hauptteil hinten, *ρων ἤ* _ ∧ _ (mit 1-zeitiger Pause in der Mitte); die 4. aus Kretikus, 1. P., Kretikus, _ ⏑ ⏖, als Hauptteilen vorn,

---

*) Katachrestisch nenne ich (s. o.) U.-P. auch eine Periode, die in einer Ordnung U.-P., in einer andern H.-P. ist, und eine der U.-P. im allgemeinen gleichwertige Abteilung aus 1 Kolon (vgl. *συλλαβή*).

Κρησίας, ἔπτατ' ἐπί, χὰς ἐπ' ἀ. Die Zusatzteile aber sind in der 2. 3. 4. U.-P. je 1 Syz. von einem der beiden einfachen Geschlechter, die zusammen die Vorderhälfte eines Dochmiakers bilden: in der 2. U.-P. eine anapästische, trochäische, anapästische Syz. vorn, ἐπόρευσας ἐμάν, ὀλβίων ∧ Λ̄ (das ganze Kolon V kein κρητικοβάκχειος – ⏑ – ⏑ – –, Studem. 'Anecd. var. Gr.' τὰς βίβλους διέρχου), κακονυμφοτάταν, in der 3. U.-P. eine daktylische Syz. vorn, ἢ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέ, in der 4. U.-P. jambische πενθημιμερῆ hinten, ἐκ γᾶς δύσορνις, κλεινὰς 'Αθήνας (*longa pro brevi*), πείρου τε γᾶς ἔ.

In b ist dieselbe Ordnung mit einigen kleinen Abweichungen. Die P. der Hauptteile sind in der 1. U.-P. ων ἐρώ, 'Αφροδί, κλάσθη (–́ – für –́ ⏑ –̋), und in der 2. U.-P. τλος οὖσα, τεράμνων, κρεμαστόν, in der 3. U.-P. χον λευ (– ∧ –), in der 4. U.-P. κᾷ καθαρ, δαίμονα, σουσά τ' ἀλ. Die Zusatzteile aber sind in der 1. U.-P. ἀνθ' ὧν οὐχ ὁσί, των δεινᾷ, τας νόσῳ, und in der 2. U.-P. χαλεπᾷ δ' ὑπέραν, συμφορᾷ ∧ Λ̄, ἀπὸ νυμφιδίων, in der 3. U.-P. ἄψεται ἀμφὶ βρό, in der 4. U.-P. μόζουσα δείρᾳ, στυγνὰν καταιδε (für – – ⏑ –, ⏑), γεινὸν φρενῶν ἔ. In der 1. U.-P. sind symmetrisch die Abweichungen zwischen *β* und b so gruppiert: in den Hauptteilen stehen in *β* –́ ⏑ –̋, –̋ – –, –̋ ⏑ –, in b –̋ ⏑ –́, –́ ⏑ –̋, –́ ⏑ –̋; dagegen in den Zusatzteilen zu Anfang in *β* – –́, –́ –, –́ –, in b – –́, – –́, –̋ –. Da nämlich, um die Durchschnittsgröſse 13 zu erreichen, *β* II πορθμίς, *β* III κῦμ' ἁ, b III τας νό in der Variation als Rückbildungen polyschematistischer Formen –́ –, –́ –, –́ – anzusehen sind, so ist damit gegeben, *β* I ὦ λευ, b I ἀνθ' ὧν, b II των δει als – –́, – –́, – –́ aufzufassen. Auſserdem findet noch in *β* IX ἔπτατ' ἐπί und b IX δαίμονα die ausdrucksvolle Abweichung eines offenen und eines zusammengezogenen 1. P. statt.

In der hemiolischen Variationsform von a, worin die 6 (4. 2) Kola von den 4 (2. 2) umgeben sind, stehen die Hauptteile antithetisch so. In der 1. U.-P. stehen die P. der Hauptteile hinten ⏑ –̇ – ρον ἀκτάν, ⏑ – – ἀοιδάν, in der 4. U.-P. vorn und hinten ⏑ – ⏑ ⏑ ἵν' ὀλβιό, – ⏑ – αν θεοῖς; dagegen in der 2. U.-P. vorn und hinten ⏑ ⏑ – ⏑ ἵν' ὁ ποντο und – ⏑ – τλας ἔχει, ⏑ – – να ναίων, – ⏑ – δὸν νέμει, in der 3. U.-P. vorn – – ⏑ Ζηνὸς με, – ⏑ – κρῆναί τ' ἀμ (polyschematistisch – – –).

Sinngemäſs wechseln die Formen – – ⏑ und ⏑ ⏑ –̇ ⏑, ruhender und erregter, in κευθμῶσι und ἵνα με πτε, θεὸς ἐν πο, wie μηλόσπο und ἀνύσαιμι, ἵν' ὁ ποντο, entsprechend dem Sinn nicht bloſs dieser Wortteile, sondern der ganzen Satzteile. In *α* V –̋ –, –́ ⏑ ⏑ –̋ –́ κῦμ' ἄτας 'Αδριηνᾶς wogt es ab und auf. In a III ⏑̇ ⏑ –̋ ⏑ ἵν ὁ ποντο gehemmt, ⏑ –̋ –́ ⏑⏑̇ (n) vordringend, bewegt, IV – –́ –̋ ⏑ ⏑ vordringend, gleichmäſsig, ναύταις οὐκέθ' ὁ, –̋ ⏑ –́ δὸν νέμει anhaltend; ähnlicher Gegensatz von V zu VI –̋ – –́ ⏑ σεμνὸν τέρμο stehend flieſsend, ⏑ –̋ –́ να ναίων vorwärts drängend, doch ohne daſs ⏑⏑̇ (n) noch folgte, wie in III, –́ ⏑ –̋ ⏑ ⏑ οὐρανοῦ τὸν "Α flieſsend stehend, –̋ ⏑ –́ τλας ἔχει standhaltend. In a VII –́ – –̋ κρῆναί τ' ἀμ voll vorwärts sich ergieſsend, ⏑̇ ⏑ –̋ ⏑ –́ (n) βροσίαι χέον dahinflieſsend, voller, stehender, VIII –́ –̋ ⏑ Ζηνὸς με der Fluſs flieſst langsam breiter bei Zeus, ⏑ –̋ ⏑ ⏑̇ –́ (n), rascher, erregter weiter, bis er

breiter der Mündung naht. In a IX es wächst in die Höhe auf den Breiten, X _ ⊥ ⏓ ⏑ ⏑ χθὼν εὐδαίμονι, überall gleichmäſsig auf dem weiten seligen Land. X ist in α mehr polyschematistisch verlangsamt als in a, dort an Anfang und Ende, hier nur am Ende, indem nun die Erregung in β beginnen soll.

Während die epitritische Variation in α erregt, beruhigt die hemiolische in a. Diese nämlich trennt das erregtere III von I. II und verbindet es den wenigen erregten IV. V. VI, und trennt ebenso das erregtere IX von VII. VIII, indem sie es mit dem weniger erregten X verbindet. Dadurch sind zugleich in III—VIII die 3 erregteren Kola III. VII. VIII in III und VII. VIII getrennt, während die weniger erregten 3, V. VI. VII, zusammenbleiben.

II. Die chiastische Variation dieser Ordnung $^{\alpha}_{\beta}\square^{a}_{b}$ durch den Sinn $^{\alpha}_{\beta}\boxtimes^{a}_{b}$.

In α ist die 2. U.-P. von der 1. als selbständiger Satz losgetrennt und zum Hauptsatz der folgenden 3. U.-P. gemacht, indem die 3. und 4. U.-P. zu ihr den Nebensatz bilden, ἀρθείην bis ὕδωρ mit dem Nebensatz ἔνθα bis αὐγάς. — In a stellen (s. o.) die 1. und 4. U.-P. das Wo, ἵνα, die 2. und 3. das Wohin, ἵνα, dar. Wo, auf der μηλόσπορος ἀκτά, nahe dem Zeuspalaste, der gottgeweihte Boden den Göttern die Seligkeit mehrt, I. II, IX. X; wohin der Beherrscher des πόντος, der von Stürmen erregten, vom Land der ναῦται umgebenen λίμνα, den Schiffern nicht mehr von der Seite des Unglücks her einen Weg gewährt, indem er das heilige Ende des in den Ocean übergehenden Himmels (s. Barthold) bewohnt, den innen, an der Menschenseite, der von Zeus gestrafte Dulder Atlas trägt, und wohin von auſsen, aus dem Land der Seligkeit, die ambrosischen Quellen strömen. — In β ist die 2. U.-P. von der 3. und 4. grammatisch getrennt und zur 1. gezogen, so daſs die 3. und 4. von ἦ γὰρ — ἔβασαν einen Satz für sich bilden. — In b endlich machen die 3 U.-P. von χαλεπᾷ an zusammen einen groſsen Hauptsatz aus.

Die Satzgliederung in α a β b ist somit chiastisch, in α epitritisch, in a hemiolisch, in β hemiolisch, in b epitritisch. Dadurch wird eine geschlossene Gesamteinheit des 3. Stasimons bewirkt, 1 2 2 1, wie sie in 1 2 1 2 oder i 1 2 2 noch nicht gegeben ist. Eine solche Einheit ist im 3. Stasimon besonders notwendig, weil unter allen 5 Stasimen im 3. am meisten die antistoichischen Bewegungen auseinandergezogen sind.

Im einzelnen ist es so: α I Ich, II. III Mich und IV. V. VI Ich, VII. VIII. IX, X die Heliaden, ihre Thränen; a I. II die Hesperidenküste, IX. X der Götterseligkeit, IV—VIII wohin Menschen nicht kommen dürfen IV—VI, von Zeus her ambrosische Quellen flieſsen VII. VIII; β I—VI die πορθμίς, die übers Meer vom seligen Ort der Insel Kreta zum unseligen Glücksort brachte, VII, VIII. IX. XII nach Athen flog sie (ach! unselige Eile), dort stiegen sie aufs Festland; b I. II. III der Lohn dieser unheiligen ἔρωτες

(Plural, zu Theseus und Hippolyt*), vgl. 29—33) war Krankheit, IV—XII und Selbstmord wird kommen.

Zusammen aber sind α a hemiolisch: Vom Wege handeln auch noch a I. II (ἀνύσαιμι), welche 2 Kola in anderer Beziehung zu a IX. X gehören, und dann a VI—X im Relativsatz mit Wohin und Wo (Ziel des Wegs), also 12 (10 + 2) und 8 Kola = 3. 2. Dann aber sind β b zusammen epitritisch: Von der πορθμίς handeln β I—VI; vom Wege nach Athen VII—XII und, relativisch angeknüpft (ἀνθ' ὧν), vom Entgelt dafür b I—XII, also 6 und 14 (4, mit Ausschlufs von X. XI, und 10) Kola = 3. 7.

Die Gesamtordnung aber ist grammatisch (s. o.) α 3. 7, a 2. 6. 2, β 6. 4, b 3. 7; chiastisch.

Die Grenzen aller grammatischen H.-P. sind scharf, in α nach III, in a vor III und nach VIII, in β nach VI, in b nach III. In ihnen aber sind sie scharf in α nach VI, in a nach VI, nicht scharf in β, indem der Relativsatz ἃ u. s. w. nicht erst nach II, sondern schon in II beginnt, und in b, indem ἅψεται in VII sein Subjekt zwar in sich, aber vorher in IV—VI, wie nachher bis XII, Appositionen hat. Da eine gröfsere Erregung die Grenzen weniger scharf als eine geringere innehält, so ist insofern hierin Beta erregter als Alpha.

Παραλλαγαί.

Die Parallagai der Zeiten, womit die der Engen und Baseis in Verbindung stehen, verbinden teils das 3. mit dem 2. Stasimon, teils in dem 3. Stasimon Beta mit Alpha und in Alpha wie in Beta gewisse Teile mit einander.

Die 48 Zeiten, die zur Wiederherstellung der im 2. Stasimon um 48 enge Schritte und Engen gestörten Ordnung dienen, sind in αβ zu 24. 24, in a b zu 23. 25 verteilt.

Die + 24 in α sind folgende: In der 1. U.-P. Ἠλιβάτοις vorgesetzt, ναῖς ἀγέλαι eingefügt. Es sind Choriamben, ⏗ ◡ ◡ ⏗ (σ μ), sinkend steigend in den Teilfüfsen, steigend als ganze. Die Herden der Vögel schweben ab und auf; die Höhen der ἠλίβατοι κευθμῶνες senken sich und steigen ebenfalls. Zu Anfang von IV und VI sind ἀρ und ἀ polyschematistische Längungen um je 1. In der 3. U.-P. sind σσου, ναι, δακρύων nachgefügt. In X wieder sind τάς und αὐ polyschematistische Längungen um je 1. So haben die 1. U.-P. + 6 + 6 = + 12 und die 2. U.-P. + 1 + 1 = + 2, zusammen + 14; die 3. U.-P. + 2 + 2 + 4 = + 8 und die 4. U.-P. + 1 + 1 = + 2, zusammen + 10; also α im ganzen + 24 = 14 + 10.

In a sind nur + 23. In I ist Ἑσπερίδων vorgesetzt; in III ας λίμνας angefügt. Der letztere zusammengezogene Choriamb malt die breite Masse der wogenden Limna; in der Mitte ist ein Absatz der Stimme zu denken und in der Komposition ein Wechsel von tief, hoch, tief, wie in den übrigen

*) Um den Schein war es ihr zu thun; darum 33 ὠνόμαζεν, als sie zum Hippolyt fuhr. „Reinheit! Reinheit!“ Ob am Kephisos? (vgl. Curtius Athen S. 90).

3 Choriamben dieser choriambischen παραλλαγαί von α I. III und a I. In der 2. U.-P. ist nur IV und nicht auch VI wie in α um + 1 vermehrt; vgl. ἀρ und ἀ in α, ναύ und ρα in a. Dagegen haben die 3. und 4. U.-P. des zu Grunde liegenden metrischen Themas in a ebenso viel plus wie in α, indem hinten in VII. VIII. IX die Vermehrungen von σσου, ναι, δακρύων und ται, ταις, ζαθέα, wie vorn die Längungen von τάς und χθών, genau respondieren, in VII und X aber zu Anfang und zu Ende ἔνθα περ und εἰς αὐγάς, κρῆναί τ' ἀμ und αν θεοῖς sich ausgleichen. Auch in der hemiolischen Variation sind die 23 zu 11 und 12 verteilt, 11 in der 1. und 4. U.-P. Ἑσπερίδων, ζαθέα χθών (+ 1), 12 in der 2. und 3. ας λίμνας ναύ (+ 1), ναι (+ 1) ται ταις.

So erhält im ganzen α 120 + 24 = 144, a 120 + 23 = 143, alles aus + zusammengesetzt. Nach einer andern Methode aber sind, um gegen Ende eine noch gröfsere Häufung, Steigerung als in Alpha hervorzubringen, in Beta in β + 24, in b + 25 durch ÷ und um so viel gröfseres +, im ganzen + 24, + 25 hergestellt.

Vor allem ist in Beta die Einschiebung von X. XI bedeutsam. Sie ist als Einschiebung dadurch bezeichnet, dafs die Ordnung der Hauptteile und Zusätze darin von der kontinuierlich gleichen in den vorhergehenden und nachfolgenden Kolen als ein in sich antithetisches Ganzes abweicht. Bezeichne ich die Hauptteile durch h, die Zusätze durch z, so ist die Folge in IX und in XII h z und h z, in X. XI aber z h h z, also in IX—XII h z, z h h z, h z. Die Einheit z h h z setzt antithetisch gegen das Vorhergehende, h z, ab und geht dann anschliefsend in das Folgende, h z, wieder über. So findet in X auch eine Antithese in dem εἶδος des diplas. Zusatzes gegen IX statt, welches in IX jambisch, in X trochäisch ist. Dabei ist der N. (= Nachschritt) in X, wie in den übrigen Kolen, dem Ende des Kolons gelassen, wodurch es kommt, dafs er hier nicht beim Zusatz, sondern beim Hauptteil steht. Um diese Antithese gleich in β möglichst deutlich zu machen, ist die trochäische ἑξάσημος in eine ὀκτάσημος verändert, *Μουνυχίου*, während in b eine ἑπτάσημος σθεῖσα τάν gebildet ist. Darauf folgt dann ein Kretikus mit N. In XI aber stehen Kretikus und jamb. ἑπτάσημος mit N., wie jamb. Penthemimeres. Die N. am Schlufs dieser Kola X. XI sind jeder *longa pro brevi*.

In β haben X. XI 15 + 14 = 29 = 24 + 5. Diese + 5 sind durch ÷ 5 in der 2. U.-P., IV. V. VI mit ÷ 1, ÷ 3, ÷ 1 ausgeglichen. Hier fällt noch auf, dafs IV. VI in α + 1, + 1 haben, so dafs IV. VI in α 13. 13 für 12. 12, in β 12. 12 für 13. 13 haben. Dies soll eine Verknüpfung von Alpha und Beta bilden, analog wie im 2. Stasimon V in α und β durch ÷ α' und + α', je eine βάσις minus und plus verknüpft waren. Innerhalb der thematischen Teile von β aber findet zwischen VII und IX eine Ausgleichung von ÷ 1 und + 1 in den Gröfsen 12 und 14 statt, wozwischen VIII die thematischen 13 hat, so dafs die 3 Kola mit X zusammen die Steigerung 12. 13. 14. 15 geben. Und so gleichen sich endlich noch II. III mit ÷ 1, ÷ 2 und XII mit + 3 aus. Immer steht bei diesen

Ausgleichungen das Plus dem Zweck gemäfs in den späteren der sich ausgleichenden Kola gegen das Ende von β hin (s. u.).

In b endlich enthalten X. XI nur 14 + 14 = 24 + 4, während sie in β 15 + 14 = 24 + 5 enthielten. Der daktylisch-trochäischen Syz. *Μουνυ-χίου δ' ἁ* nämlich respondiert die heptasemisch-trochäische *σθεῖσα τάν τ' εὐ.* Von den U.-P. der 10 thematischen Kola hat die 1. in III _ ᴗ *τας νό* statt ⊥ _, d. i. ∸ 1; die 2. wie in β ∸ 1, 3, 1 durch die *brevis pro longa σα* in IV, die Pausen ∧ $\ddot{\wedge}$ zwischen *συμφορᾷ* und *τεράμνων* in V, die *brevis pro longa στόν* in VI, zusammen ∸ 5; die 3. wie in β im Kretikus ∸ 1 durch die Pause ∧ in VII zwischen *χον* und *λεν*; die 4. aber hat + 1 + 1 in VIII. IX durch die *longae pro brevibus ρᾳ* und *δε* und + 3 in XII durch den Zusatz *ρωτα*. So hat b im ganzen 130 + 25 (24 + 1) = 155. — Also haben αβ 144 + 154 = ab 143 + 155.

Zur Ordnung in diesen *παραλλαγαί* bemerke ich noch Folgendes: Die beiden ersten U.-P. in α haben in ihren mittleren Kolen, II und V, die unveränderte Durchschnittsgröfse 12; wogegen die je 2 äufseren Kola, I und III, IV und VI, je + 6 und je + 1, zusammen + 14 haben. — Die Häufung der + in Alpha gegen Ende geschieht nach der hemiolischen Gruppierung in α in der 2. H.-P., so dafs + 24 voll werden. Sie ist gering, denn den + 14 in I—VI würden in VII—X nur + 9⅓ entsprechen, die zu 10 erhöht (nicht zu 9 abgerundet) sind. In Beta ist sie grofs und geschieht nach der epitritischen Gruppierung; denn die + stehen alle in der, erweiterten, 4. U.-P., die ∸ in der 1. 2. 3. U.-P. (s. o.). — Auch X. XI sehe ich als durch Variation zu 29. 28 erweiterte Kola von einem thematisch je 12 betragenden *μέγεθος* an. Die variierten Gröfsen der letzten 5 Kola steigen in β, 13. 14. 15, dann folgt ein Zurücksinken zu 14 und zuletzt ein plötzliches Aufregen zu 16. Die 3. U.-P., VII, mit ihrem ∸ 1 kommt bei dieser Ordnung des Steigens nicht in Betracht. In b aber wogt es nach den 12 in VII gleich zu 14 auf, bleibt auf der Höhe mit 14. 14. 14 und hebt sich zuletzt auch zu 16. Überhaupt hat b in der 4. U.-P. wie β + 9; aber in b stehen dem nur ∸ 8, nicht wie in β ∸ 9, reduzierend gegenüber. So ist überhaupt in b das + stärker als in β.

Betrachten wir nun die Zahlen der *βάσεις* in den *παραλλαγαί*.

Die *παραλλαγαί* der *βάσεις* sind in α in I = β′, *'Ηλιβάτοις*, in III = β′ *ναῖς ἀγέλαι*, in VII = α′, *λάσσον*, in VIII = α′, *λαιναι*, in IX = β′, *κτῳ δακρύων*. Zu den N. in VII. VIII. IX. *λά, λαι, κτῳ* kommen nämlich noch die hinzugefügten Silben *σσον, ναι, δακρύων*, so dafs die Füfse *λάσσον, λαιναι, κτῳ δακρύων* mit α′, α′, β′ Baseis entstehen. In II. III ist das bei den Nachschritten nicht so der Fall, *ἵνα με πτε-ροῦ, θεὸς ἐν πο-τα*, denn diese bleiben *ἄρσεις*, weil sie nicht noch eine fernere Silbe Zusatz erhalten, sondern unmittelbar vor den folgenden *πόδες* stehen, vor *σσαν ὄρνιν, ναῖς ἀγέλαι*. Analog verhält es sich in a bei *'Εσπερίδων, ας λίμνας, ονται, κοίταις, ξει ζαθέα* in I. III, VII. VIII. IX und *ἀνύσαιμι τάν* vor *ἀοιδάν* in II. Somit haben die *παραλλαγαί* in α und a je β′, β′ und α′, α′, β′ = η′ Baseis in den Kolen I. III und VII. VIII. X.

In *β* III und XII gleichen sich *ἔλμας* und *βασαν* mit ∸ *α'* und + *α'* aus; ebenso in b III und XII *κλάσθη* und *ρωτα*. X. XI aber haben in *β* und b je *δ'*. Somit haben, wie *α*a, so *β*b je + *η'* Baseis in den *παραλλαγαί*.

Die Verteilung dieser Baseis ist folgende. In dem hemiolischen Alpha stehen *β'*, *β'* in der 1., *α'*, *α'*, *β'* in der 3. U.-P., d. i. gleich viele in der je 1. U.-P. der 1. und 2. H.-P. In dem epitritischen Beta stehen alle Plus in der 4. U.-P., je *δ'* in X. XI, und + *α'* in dem letzten Kolon der 2. H.-P., dem letzten thematischen Kolon XII, ausgeglichen durch ∸ *α'* in dem dritten, III, dem letzten Kolon der 1. H.-P.

Somit kommen in *αβ* wie in ab auf je 48 (24 + 24, 23 + 25) je *ις'* (2 × *η'*) Baseis, durchschnittlich *α'* auf 3, in den *παραλλαγαί* (wobei + *α'* durch ∸ *α'* ausgeglichen ist). Dieses Verhältnis von *α'* zu 3 besteht ebenfalls in den 20 (2 × 10) thematischen Kolen überhaupt, *β* und b X. XI ausgeschlossen, indem in *α*a durchschnittlich auf 12, in *β*b durchschnittlich auf 13 je *δ'* kommen (in *β*b genau *δ'* und 1 *τεταρτημόριον*).

Einige Bemerkungen über das Ausdrucksvolle in diesen *παραλλαγαί* füge ich den oben gelegentlich gemachten noch hinzu. *α* IV *ἀρθεῖην* aufs weite Meer hinaus; VII. VIII *λάσσον*, *λαιναι* schwer sinkend, –́ –, –́ –; IX *δακρύων* ⏑ ⏑ ⏗ schmerzlich aufwallend; X *τὰς ἤ*, *εἷς αὐ* – –́, –́ – auf und ab wogend. Die hinzugefügten Baseis in *α* befinden sich in der 1. und 3. U.-P., wo die Leidenschaft auf Höhepunkten auch in den leidenschaftlichen Rhythmen Höhepunkte hervorbringt, von denen sie in der 2. und 4. U.-P. zu den weniger erregten Dochmiakern herabsinkt. Dann in a I *Ἑσπερίδων* –́ (ε) ⏑ ⏑ ⏗ (μ), der Flug dahin ab und auf; VII *χέονται* ⏑ ⏗ –́ vorwärts, dann ruhiger gebreitet; VIII *κοίταις* auf die Ruhestätte nieder ist Zeus gelagert; IX *ζαθέα* ⏑ ⏑ ⏗ Aufschwung der Begeisterung; X *χθὼν εὐ* – –́, die Erde breithin. In Beta am Ende malt die Fülle der ähnlichen Rhythmen in *β* die Ausdehnung der Fahrt, in b die Gröfse des Unglücks. In V *β* scheidet die Cäsur und Pause zwischen *ὀλβίων* und *ἀπ' οἴκων*, in V b die zwischen *συμφορᾷ* und *κεράμνων* die verschiedenen beiden Arten des Metrums und der Orchesis bestimmt und deutlich. Die *brevis* am Schlufs von VIII *β* *δύσορνις*, die *breves* zu Anfang von IX *ἔπτατ' ἐπὶ* stehen malerisch im Gegensatz zu den *longae* in b an den gleichen Stellen in *δείρᾳ* und *δαίμονα*, sowie zu den *longae* in den 3-silbigen diplasischen Syzygien vorher und nachher.

Verteilung der Kola an die Choreuten.

Die ersten 4 Stasimen enthalten in der Lexis nach der Reihe 5. 4. 4. 5 respondierende Systeme (auch die Epoden respondieren in ihren gröfseren und kleineren Hälften, d. h. sie sind an 5 strophische und 5 antistrophische Choreuten verteilt; siehe das Nähere an den betreffenden Stellen). Das 5. St. hat in der Lexis keine Responsion. Da das 1. und 2. von A und B begonnen ward, so lasse ich analog das 3. und 4. von Δ und E beginnen, um das 5., in der Form sich isolierende, von dem ohne parallelen Choreuten in seinem Stoichos dastehenden Choreuten, dem Hegemon Γ, beginnen zu

lassen. Dies ist eine Auszeichnung des 5. Stasimons in gewissem Sinn. Dem schliefst sich an, dafs an der Lexis, dem Gesang des 5. Stasimons, je beide Stoichen stehend sich beteiligen, zugleich singen, während sonst nur die strophische oder antistrophische Seite singt, wenn einer ihrer Choreuten tanzt, der dann jedesmal nicht mitsingt; und dafs an der Orchesis, ohne mitzusingen, je 2 Choreuten, je 1 strophischer und je 1 antistrophischer, sich beteiligen, während in den 4 andern Stasimen stets nur 1 strophischer oder 1 antistrophischer tanzt. So erhält das 5. Stasimon einen für Ohr und Auge verdoppelten Vortrag und Tanz. — Somit erhält Δ I in d.

In Beta gebe ich X und XI thematisch (eine Variation findet in β statt), d. h. im Thema dieser Einschiebung, an diejenigen beiden Choreuten, die am meisten Engen zur Wiederherstellung der im 2. Stasimon gestörten Ordnung haben sollen. Dies sind B und E mit 70 und 64. Sie erhalten dann jeder + 1 Kolon, also 5 Kola, dagegen AΓΔ je 4, nämlich A mit 60 = 50 + 10, Γ mit 50, Δ mit 54 = 50 + 4.

α II. III, die von I getrennt sind (s. o.), fallen nicht wie I an Δ, sondern an einen andern Choreuten. Auch können nicht nach Analogie des 2. Stasimons, wo Anfang und Ende, α I und β X, an einen und denselben Choreuten, an B, fielen, so hier α I und β XII beide an Δ fallen. Denn α I mit 18 und β XII mit 16 machen zusammen schon 34. Dann müfsten, um die 54 von Δ voll zu machen, sich noch 2 Kola finden, die zusammen 20 betrügen. Das aber ist nicht der Fall.

Nun bilden β II. III. IV eine Gruppe, die mit α IV. V. VI eine bedeutsame doppelte Analogie haben. Es allitterieren erstens *πορθμίς, ἃ διὰ πόντιον | κῦμ' ἀλίκτυπον ἅλμας | ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν* mit *ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον | κῦμ' ἄτας* (nicht *κῦμα τᾶς*) *'Αδριηνᾶς | ἀκτᾶς 'Ηριδανοῦ* (ε und *H*), und zweitens ist die Satzgliederung ähnlich, indem dort *πορθμίς*, hier *ἀρθείην* zu Anfang eine selbständige Stellung allem übrigen zusammen gegenüber einnehmen. Diesen abgesondert stehenden Anfängen reiht sich dort *δ' ἐπὶ πόντιον*, hier *ἃ διὰ πόντιον* an; hier schliefst sich auch vor *πορθμίς* noch der Allitterationsgruppe *Κρησία* an, womit α IV. V *πόντιον κῦμ'* und β II. III ebenfalls *πόντιον κῦμ'* zu vergleichen ist, umgekehrt in der Allitterationsstellung. Kombiniert man damit, dafs α IV. V. VI und β I. II. III Dochmiaker sind, β IV aber sich an die folgende Art der rhythmisch-metrischen Gliederung in der 2. U.-P. anschliefst, die von derjenigen der 1. geschieden ist, so kommt man man zu der Auffassung, dafs dieses Übergreifen der Allitteration nach β IV mit der grammatischen Umänderung der Ordnung 3. 7 zu 6. 4 in β zusammenhängt; wie sich dann gleich die folgenden zur 2. U.-P. gehörenden Kola V. VI mit *ὀλβίων ὄνασιν* als für sich stehendes Paar zusammenschliefsen und abschliefsen und *ἅλμας ἄνασσαν* allitterierend verbinden, während in b, wo kein grammatischer Übergang von 3. 7 in 6. 4 stattfindet, die ganze 2. U.-P. von *χαλεπᾷ κρεμαστόν* eingeschlossen ist und so als Ganzes an den Schlufs der 1. U.-P. *κατεκλάσθη* anknüpft.

In den beiden Dochmiakergruppen nun haben β I. II 13. 12 und α IV. V 13. 12, V. VI 12. 13. Durch eine Kombination von jenen 13. 12

in β mit diesen 13. 12 oder 12. 13 in α entsteht die Summe 50, die Γ haben soll. Ich gebe daher β I. II an Γ. Welches Paar aber in α, die 13. 12 oder die 12. 13?

Δ hat in α I 18 (s. o.). Gebe ich ihm das eine der beiden Kola von 13 in α, IV oder VI, und in β die übrigen beiden noch nicht vergebenen Kola der Allitterationsgruppe, nämlich III. IV mit 11. 12, so macht das im ganzen 54, welche Summe Δ haben soll.

Nach dem Obigen gliedert sich aber die 2. U.-P. in α dem Sinn nach in IV und V. VI, indem die ausführliche Ortsangabe in V. VI steht und nur ein, nicht einmal zur Deutlichkeit nötiges, Beiwort zu κῦμ', nämlich πόντιον, sich noch an ὀρθείην δ' ἐπὶ in IV anschliefst. So gebe ich denn das mehr allein stehende Kolon IV von den beiden 13 messenden Kolen IV und VI in α an Δ, die andern beiden, zusammengehörigen, V. VI, an ΓΓ.

Dadurch erhalte ich die Gruppierung Δ, ΔΓΓ für I. IV. V. VI in α, ΓΓΔ, Δ für I. II. III, IV in β.

Nach dem Früheren findet die Häufung der je meisten von den zur Herstellung der 70 und 64 Zeiten gebrauchten Kolen in α wie in β gegen Ende der Strophe statt. Da sie an B und E zu geben sind, so werden diese beiden Choreuten jene Kola wie in β so auch in α schreiten. Würden wir aber einem der beiden die, in Sinn und Satz zusammengehörigen, Kola II. III in α geben, so erhielte B oder E damit schon 12 + 18 = 30. Die übrigen 40 oder 34 von den 70 oder 64 liefsen sich dann in den bezüglichen Kolen von α und β nicht so unterbringen, dafs am Ende eine gröfsere Zahl von Kolen, nämlich die noch erforderlichen 3, von B oder E getanzt würden. Sonach erhält A die Kola α II. III, weil B und E nicht in Betracht kommen, Γ und Δ schon ihre Kola haben.

Die 4 letzten Kola von α zählen 14, 14, 16, 14. Es werden 3 an einen, der Häufung gegen Ende wegen, 1 an einen andern Choreuten zu geben sein; jener erhält dann 3 × 14 = 42, eben die gesuchte Häufung am Schlufs von α, dieser 16. Es sind aber 42 von 70 = 28, von 64 = 22. Die letztere Zahl, 22, läfst sich aus mehreren der Kola VI—XII von β in keiner Weise zusammensetzen, dagegen wohl die erstere, 28, sowohl aus 13 und 15 in VIII und X, als aus 14 und 14 in IX und XI. Ich gebe daher α IX an E, α VII. VIII. X an B, der im ganzen 70 haben soll.

E soll 64 haben und hat 16 in α, braucht also noch 48 in β. Diese lassen sich aus den letzten Kolen in β nicht gewinnen. Setzt man aber V. VI. VII mit 10, 12, 12 = 34 zu einer gehäuften Folge zusammen, so ist noch 1 Kolon mit 14 erforderlich, welches sich findet, mehrmals findet. Dies wird nicht erst XI, sondern schon IX sein, so dafs die Kola von E und B in ununterbrochener, gehäufter Folge steigend zusammenstehen, 12. 13. 14. 15.

So bleiben denn auf der strophischen Seite nur noch β XI. XII zu vergeben. Und da nur A noch nicht alle seine Zeiten, 60, hat, sondern erst 12 + 18 = 30 in α II. III, und da die fehlenden 30 gerade von

obigen β XI. XII mit 14 + 16 geboten werden, so sind diese beiden Kola an A zu geben.

Von dieser Gesamtordnung in α β finden in a b einige Abweichungen statt, wobei teils dort teils hier eine Variation der thematischen Ordnung eingetreten ist.

Sinngemäfs sind in a die 6 ersten Kola nicht in 1. 2, 1. 2, sondern in 2, (2. 2) 4 zu ordnen. Von ihnen respondieren I. II, III. IV den gleichen Kolen I. II, III. IV in α genau mit 18. 12, 18. 13, und wir geben in α 18 + 13 an Δ in I. IV, 18 + 12 an A in II. III. Sollen sie nun sinngemäfs, mit Beibehaltung der Zahlengröfsen, 2 Paare in a bilden, von denen eins auf das andere folgt, was das Einfachste ist, so mufs Δ das Kolon I mit III tauschen. Dann wird I. II an A, III. IV an Δ fallen. Dies giebt auch noch die Symmetrie, dafs die beiden mittleren Systeme a und β von A begonnen und geschlossen werden, indem a I. II und β XI. XII von A getanzt werden. Nun weichen a V. VI mit 12. 12 von α V. VI mit 12. 13 ab. Analog aber auch b I. II mit 13. 13 von β I. II mit 13. 12. Dem entsprechend gebe ich b I. II auch an Γ, so dafs die Hegemonen, Γ[3] und Γ[2], α und a V. VI und β und b I. II mit 12. 13, 13. 12 und 12. 12, 13. 13 erhalten.

Sodann fällt in der 3. und 4. U.-P. von a der Umstand auf, dafs VII und X mit 15 und 13 von α VII und X mit 14 und 14 abweichen. Dasselbe findet in β und b VIII und X mit umgekehrt 13 und 15 gegenüber 14 und 14 statt. In β fielen aber doch VIII und X beide an B. Und so ist auch in diesem Umstand für a VIII und X kein Grund zu sehen, sie an verschiedene Choreuten zu geben. Ich gebe auch sie, wie α VII und X, beide an B. Die Summen 14. 14, 15. 13, 13. 15 sind alle gleich. Und so ist nun auch kein Grund vorhanden, a VIII. IX an andere Choreuten als α VIII. IX zu geben, indem diese Kola mit 14. 16 und 14. 16 respondieren und die Häufung des Plus über die thematische Grundzahl je eines Kolons, 12, am Schlusse von a ebenso wie am Schlusse von α darauf führt, diese Kola an B und E zu geben (s. o.).

In b endlich fallen I. II an Γ (s. o.); und es ist kein Grund, III, das Schlufskolon dieser 1. H.-P., an einen andern Choreuten als β III zu geben.

Dann aber beginnt in b IV metrisch und dem Sinn nach die 2. H.-P. Es ist nicht zweckmäfsig, diese, nicht wie in β durch den Sinn und Satz mit der 1. H.-P. verbundene, 2. H.-P. mit demselben Choreuten zu beginnen, der die 1. H.-P. schlofs, mit Δ; vielmehr ist die Verschiedenheit der beiden Hauptperioden durch einen Wechsel in der Person des Choreuten zu bezeichnen. Da nun in der 2. U.-P. b IV und VI in Form und Gröfse ganz gleich sind und in β von Δ und E getanzt werden, so ist das Einfachste, diese beiden Choreuten zu vertauschen, so dafs dann IV. V. VI an E E Δ fallen.

Das isolierte Kolon VII, welches alleinstehend die 3. U.-P. bildet und in β und b dem Rhythmus und der Gröfse nach genau respondiert, gebe ich in b, wie in β geschehen, an E.

Endlich in der 4. U.-P. von b sind X. XI, die Einschiebung, die eigent-

liche Vermehrung in Beta, wie in der 4. U.-P. von β. Sie fallen also an B und E (s. o.). In β ist nun (s. o.) damit eine Parallage der Choreuten vorgenommen, indem XI an A, X an B gegeben ist. Geschähe dasselbe in b, so käme obige Betrachtung, daſs eigentlich diese Kola X. XI an BE fallen müssen, gar nicht zur Geltung. Dazu kommt, daſs, wenn XI, wie nachher XII, an A fiele, dann b wie β mit AA schlösse und damit die Einrechnung von aβ in AA, AA nicht mehr ihre absondernde charakteristische Bedeutung hätte. Ich gebe daher b X. XI an BE.

Daran schlieſst sich symmetrisch, daſs b IX an A fällt, so daſs β IX. XI und b IX. XI mit EA und AE sich entsprechen, indem jedes dieser Kolenpaare 14. 14 zählt.

Bisher hatten A und B 44 und 56. Im ganzen sollen sie (s. o.) 60 und 70 haben. Von den beiden noch übrigen Kolen in b, nämlich VIII mit 14 und XII mit 16, fällt also jenes an B, dieses an A.

Beim Tanzen sang der tanzende Einzelchoreut nicht. Nur fürs Auge war seine Kunstleistung vorhanden. Hätte er auch gesungen, so hätte das für die Auffassung der eben entwickelten Ordnung wenig ausgetragen. Fürs Auge jedoch war dieser Wechsel, worin der Einzelchoreut 1 isolierten oder 1 und gleich nach ihm noch 1, einmal gleich noch 1, einen dritten, Weg tanzte, sehr wohl bemerkbar.

Die Ordnung ist 1. 2, 1. 2 — 2, 1‿1. 2 — 2. 1⁀1, 2 — 2. 1, 2. 1, ein antithetischer Chiasmus, in α. a. β. b I—VI.

Die Einfassung von aβ durch AA, AA in I. II, XI. XII hängt mit der inneren logisch-grammatischen Ordnung überhaupt zusammen.

Dem Epitritischen entspricht es, daſs VII, von E getanzt, die Gruppe der ersten 7 Kola abschlieſst, indem es sich in β an ΓΓ, ΔΔ, EE, in b an ΓΓΔ, EEΔ anschlieſst, worauf im Gegensatz dazu VIII mit B beginnt.

Eigentlich sollten β X. XI an BE fallen. Durch den Tausch aber von EA in Variation für AE in IX. XI ist bewirkt, daſs ganz β in Kolenpaare, Choreutenpaare zerfällt, ΓΓ, ΔΔ, EE, EBEB (zweimal EB), AA. Wie XI an XII, das letzte Kolon der Einschiebung, XI, an das letzte des Themas, XII, so ist X an VIII, das erste Kolon der Einschiebung an das erste des Themas der 4. U.-P. durch + 1 und ÷ 1 der Zeiten, Engen gebunden, indem 14. 14 in 13. 15 umgebildet ist. Endlich das 3., mittlere von den 3 thematischen Kolen der 4. U.-P. ist zur Verknüpfung mit dem letzten der ersten 7, mit VII, gebraucht, indem VII 13 ÷ 1 = 12, IX aber 13 + 1 = 14 zählt. Dem AA in β XI. XII geht zweimal EB, EB vorher, dem BB in a VII. VIII folgt einmal EB; in antithetischer Stellung des EB zu den schlieſsenden Paaren der Kola dort und hier. So sind in a die 3. und 4., in β die 4. und 3. U.-P. verknüpft. So sind die inneren Glieder des Chiasmus durch antithetische Folge von Kolenpaaren verknüpft: in a AA, ΔΔ, ΓΓ, in β ΓΓ, ΔΔ, EE, und in a BB, EB, in β EB, EB, AA. Dagegen behalten in b die Choreuten E und A ihre thematische Stellung, und so wird in den äuſseren Gliedern des Chiasmus, in α und b, die Ordnung alternierender Einzelwege und Doppelwege von Einzelchoreuten und

Paarwege, d. i. wiederholter [Verwendung?] von Einzelwegen eines Choreuten in einem Choreutenpaar, durchgeführt: In α Δ, AA; Δ, ΓΓ, in b ΓΓ, Δ; EE, Δ, und in α BB, EB, in b EB, A; BE, A. Sehe ich von der Einschiebung X. XI ab und nehme ich in β für die umgetauschte Stellung EA in IX. XI die thematische AE, so schliefsen βb mit EB, AA in VII. VIII. IX. XII, den 4 thematischen Kolen.

Dem Auge war dieser symmetrische Bau von Einzelwegen, Doppelwegen einzelner Choreuten und Paarwegen eines Choreutenpaares ebenso leicht und schwer verständlich, wie dem Ohre jetzt der Bau eines Satzes in einer Symphonie, Oper.

Zur Ermöglichung dieser auch vermittelst Umstellungen von Choreuten bewirkten Ordnung dienen auch gleiche Gröfsen gewisser Kola: in Alpha II mit 12 zwischen I und III mit je 18; in Beta V mit 10 zwischen IV und VI mit je 12, IX und XI mit je 14. Dabei findet ein Anschlufs an die Gruppierungen des metrischen Themas und des Sinnes statt.

In dieser ganzen Symmetrie von Thema und Variation zeigt sich eine Methode, die, wie ich meine, in Kunstschulen eigens gelehrt und geübt ward.

Die thematische Durchschnittszahl der Baseis ist für jedes Kolon δ', für jeden Choreuten ιϛ'. Dies giebt für jedes System μ', die durch *παραλλαγαί* + η' = je μη' haben. Diese η' sind zu ϑ' an AE, zu ζ' an ΔB verteilt; Γ hat $\mp$ 0. Im ganzen hat A ιϑ', B κβ' — Γ ιϛ' — Δ ιζ', E κβ', also A + E, die äufseren 2 Choreuten, ιϑ' + κβ' = μα', Δ + B ιζ' + κβ' = λϑ', d. i. ϑ' und ζ' mehr als λβ', wozu die ιϛ' von Γ ϙϛ' = 2 × μη' machen.

Endstellung der Choreuten.

Oben ward für das 3. Stasimon als Endziel auf der Thymele nach rechts und links die Reihe 20 beiderseits festgestellt. Auf dieser Reihe aber ist nun von den Choreuten als Endstellung die Folge A, BΓ, ΔE einzunehmen. Ich bezeichne mit ABΓΔE jambische Zwischenräume von je 3 Engen; mit AB, ΓΔ, E und A, BΓ, ΔE anapästische von 2 oder 4 Engen, zu denen die jambischen werden, wenn 1 Choreut dem einen benachbarten um 1 näher, dem andern um 1 ferner rückt. Zu Anfang des 1. Stasimons war die Stellung ABΓΔE, am Ende des 1. und am Anfang des 2. AB, ΓΔ, E (am Ende des 2. und am Anfang des 3. durch *ταραχή* auf 20. 16. 10 Γ, BΔ, AE), am Ende des 3. und Anfang des 4. ist der Symmetrie zufolge A, BΓ, ΔE zu erwarten. Am Ende des 4. und am Anfang des 5. wird wieder ABΓΔE eintreten. — Zur Erreichung dieser Stellungen dienen die Seitenschritte.

Die Alphastrophe. Die Choreuten stehen mit dem Gesicht teils, BE, nach der Mitte, wohin sie noch Schritte bis zur Reihe 8 übrig haben, einander zugewandt, teils, Γ und AΔ, nach den Seiten von der Mitte fort, nachdem sie sich umgewandt, um dahin zu schreiten, einander abgewandt. Sie schreiten alle weiter dahin, wohin sie zuletzt im 2. Stasimon schritten.

I: *Ἠλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν.* Der Weg geht nach der niedrigen

Grenze der Thymele zu, die von 34 an sich seitwärts senkt und mit η von unten beginnt. In Athen ist die Seite nach dem Theatron zu Norden, wo das Land der Hyperboreer ist; links vom Zuschauer ist Osten, wo die Morgensonne erscheint, nach welcher hin Δ eine δεῖξις macht. Das Tanzfeld im 3. Stasimon erreicht nach oben und unten, nach Analogie früherer Chorika, je 1 Jambus über die Stoichosaufstellung, die von ιβ bis κδ reicht, bis nach ϑ und κζ hinaus. Δ erreicht ϑ nicht ganz, was erst A, der Grenzchoreut des Stoichos, thut. In I kommt Δ bis 34 ι. Um nicht zu weit nach unten, über ϑ hinaus, zu kommen, thut er bei γε einen engen Seitenschritt zurück.

II. III: ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρνιν | θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαισι θείη. Schon bei diesen ersten Bewegungen, diesen von ΔA, ist das Endziel, die Stellung A, BΓ, ΔE, ins Auge zu fassen. A soll am Ende von β nach der Reihe ιβ. Hin und her gehen die Seitenschritte. Mit νιν wird 22 ϑ von A erreicht. In die Mitte der hin- und herschwebenden ἀγέλαι wünscht sich der Chor, und A kommt nach 40 ιγ, der Reihe von B auf ιγ 16, von E auf ιγ 10. Dort auf 40 soll A bis zum Kolon β XII, also recht lange, stehen; er thut dies passender da, etwas mehr vom Rand η entfernt, als wenn ich ihn nach 40 ια führte.

Die Thymele stellt in Alpha den Ort des Flugs nach dem Eridanus und der Hesperidenküste, sowie die dortigen Örtlichkeiten vor.

Der Eridanus fällt bei den Scythen in das adriatische Meer, welches ein ins Land tief einschneidender κόλπος ist. Die Woge des adrienischen Unheils, gedacht als auch nach Nordosten herumreichend, stand so mit dem Ister in Verbindung, der aus dem Land, das nördlich von dieser Woge liegt, von Westen her kommt. Im Norden und Nordosten von Hellas ist das Hyperboreerland. Die Bernsteinsagen vom Küstengebiet der Ostsee und Nordsee stehen damit in Verbindung. Die Stelle der von Trözen aus nordöstlich gedachten κευθμῶνες ist diesseits des κῦμα πόντιον. Dort sind die Scharen der Schwäne. Unter ihnen möchte der Chor sein und nach jenseits des κῦμα fliegen, wo der Eridanus an der Nordseite davon hineinfällt, über das πόντιον κῦμα zum Eridanus hinüber und aus diesem πόντιον κῦμα in den daran grenzenden Okeanos (etwa durch die Thore des Herkules) hinaus zu der Hesperidenküste in diesem (vgl. auch Preller a. O.[4] I 242 ff., [2] 342. 429, II 152); hier möchte er seinen Gesang vollenden.

Wenn nun aber die Thymele dieses vorstellen soll, so muſs man sie sich doch nicht (im Sinn des Publikums) als ein Bild davon denken, das geographisch speziell nachahmend in sich übereinstimme (noch weniger darf man annehmen, daſs eine besondere Einrichtung der Thymele getroffen worden sei); sind doch die Mythengegenden selbst schon nicht klar geographisch gedacht. Die Thymele wird immer als diejenige Örtlichkeit gedacht, wo das gerade Aufgeführte spielt. Je weniger bestimmt sie eingerichtet ist, desto leichter macht aus ihr die Phantasie, was sie im Augenblick gerade sein soll. Sie bestimmter einzurichten, war schwierig; es fehlten dabei die Anknüpfungspunkte, wie sie für eine besondere Ausstattung der σκηνή in deren Bau gegeben waren. Man sollte auf der Thymele frei

tanzen, auf ihr vom Publikum gesehen werden, von ihr aus das Logeion sehen können; daher weder auf ihr noch um sie Hinderndes sein durfte.

Von 34 bis 46 abwärts und nach der Mitte, κα—κε, dem durch dies Querband hier symbolisierten Eridanus zu erstreckt sich der κόλπος des adrienischen Meeres. Das Querband der Thymele κα—κε ist von der Mitte her nach links hin der nach links hin fließende Eridanus. Im Nordosten fällt er ins adrienische Meer, von Westen durchs Land dahin strömend. Bis an den Okeanos erstreckt sich der κόλπος des Meeres. Der Wasserlauf, der z. B. im epidaurischen Theater bis zum Querband um die Zuschauerseite der Thymele geht, ist der die Erdscheibe im Norden nach Ost und West umgebende Teil des Okeanos.

Heliaden giebt es 3; Preller a. O.² I 342 (Hygin CLIV, in einer interpolierten Stelle, zählt 7 auf). Ich lasse demgemäfs 3 Choreuten am Querband zusammentreten. Vgl. im 1. Stasimon das Zusammentreten von ΓΔΕ an der Wasser triefenden Ὠκεανοῦ πέτρα. Nun gelangen in α ΑΒΓΔΕ bis 40, 42, 45, 43, 22 (A mit 30 von 10 bis 40; B mit 42 von 16 über 8 herum bis 42, nämlich 8 von 16 bis 8 und 34 umgekehrt von da bis 42; Γ mit 25 von 20 bis 45; Δ mit 31 von 16 über 45 bis 43, nämlich 29 von 16 bis 45 und 2 umgekehrt von da bis 43; E mit 16 von 10 über 8 herum bis 22, nämlich 2 von 10 bis 8 und 14 umgekehrt von da bis 22). Am nächsten stehen also dann einander in dieser Richtung ΓΔΒ auf 45, 43, 42; A zwar schon auf 40, also dicht bei B, doch weiter als B von 43, 45, von ΔΓ. Jene 3, ΓΔΒ, führe ich daher durch die Seitenschritte auch in der Richtung von oben nach unten zu einander, um eine dichte Gruppe der Heliaden zu erhalten.

IV: ἀρθείην δ' ἐπὶ πόντιον. Mit ἀρθείην, an θείη näher anklingend (sowie er verwandelt wäre, würde er auch dem damit Beabsichtigten, der darin liegenden Absicht entsprechen), und weiter mit δ' ἐπὶ πόντιον schreitet Δ über die Woge hinaus, dicht bei A vorbei, und dann mit πόντιον nach ιη bis nahe an das Querband der Thymele, indem πόντιον nicht –, ᴗ – sondern – ᴗ, – möglichst weit seitwärts geführt wird. Die κευθμῶνες sind näher, als Meer und Eridanus, bei Trözen gedacht; dann kommt erst ein Teil des κῦμα und weiterhin die Stelle, wo der Eridanus einmündet. Bei dieser Gliederung des Kretikus πόντιον – ᴗ, – wird auch die Gruppierung von ΔΓΒ näher, als sie bei der Gliederung –, ᴗ – würde.

V. VI: κῦμ' ἅτας Ἀδριηνᾶς | ἀκτᾶς Ἠριδανοῦ θ' ὕδωρ. Γ schreitet mit V. VI bis 45 ιθ, um 1 Reihe weiter nach oben, als Δ kam; mit ἀκτᾶς nach 34, dem Anfang von dem nach der Seite hin geneigten Teil der Thymele.

VII. VIII: ἔνθα πορφύρεον σταλάσσου—σιν εἰς οἶδμα πατρὸς τάλαιναι. Ebenso kommt wieder B, wenn er aufser diesen beiden Kolen nachher noch X tanzt, um eine Reihe weiter nach oben, als Γ kam, nach κ. Dann stehen von unten nach oben hinter einander ΔΓΒ auf ιη, ιθ, κ und nach der linken Seite hin auf 45, 43, 42. Abseits von ihnen bleibt A auf 40 ιγ. Das οἶδμα ist das des Helios, dem diese sonnebewandelten Gegenden eignen.

Bei *ον* ist der Schritt ein gebrochener, der den Schmerz der *κόραι τάλαιναι* malt. Im Winkel am Querband steht das kleine *ἄλσος* der Heliaden. Der Eridanus ist als von Südwesten her kommend gedacht; er fällt am Thymelerand in den Okeanos.

IX: *κόραι Φαέθοντος οἴκτῳ δακρύων.* E kommt damit bis 22 *κ*, bis ans Querband, auf die Reihe von B. Bei *ραι* thut auch er einen gebrochenen Schritt.

X: *τὰς ἠλεκτροφαεῖς αὐγάς.* Siehe bei VII. VIII. Die Seitenschritte gehen in Aufregung, wie in den früheren Kolen, immer hin und her.

Die Alphaantistrophe. I. II. *Ἑσπερίδων δ' ἐπὶ μηλόσπορον ἀκτὰν | ἀνύσαιμι τὰν ἀοιδάν.* Der Chor möchte nun von Südost nach der Hesperidenküste jenseits im Okeanos, nach Nordwesten, fliegen. A schreitet demgemäſs, analog der Strophe, nach dem den Okeanos symbolisierenden Wasserlauf zu. Eigentümlich sind ein paar Stellen in Manethon VI (III), rec. Koechly, die fast wie Reminiscenzen an den Hippolyt aussehen. Beim 1. Kommos führte ich schon V. 738 an: *Αὐτὰρ νειατίην ἐλάων περὶ νύσσαν ἀοιδὴν (ἤδη χἠμετέρης γενέθλης μεμνήσομαι ἄστρων).* Dann will er sein Horoskop stellen, damit auch die Nachwelt erfahre, daſs ihm gegeben habe, 743 ff., *Μοῖρα δεδάσθαι | ἄστρων ἰδμοσύνην τε καὶ ἱμερόεσσαν ἀοιδήν. | Ἠέλιος μὲν ἔην Διδύμοις, τῷ δ' αὖθ' ἅμα καλὴ | Κύπρις καὶ Φαέθων.* A^3 schreitet über 28 *ϑ*, nahe der unteren Grenze der Thymele, nach 40 *ιγ*, wo er gegenüber A^2 dann, wie A^2, eben auf 40 *ιγ* steht; dazwischen B^3 und E^3 auf *ιγ* 16 und 10.

In den folgenden Kolen ist nun wie in der Alphastrophe für ΔΓB das Ziel ein Zusammentreten. Entsprechend den 3 Heliaden Aegle, Lampetie, Phaethusa, giebt es 3 Hesperiden Aegle, Erytheis, Hesperia; Preller a. a. O.[2] 342. 440.

III. IV: *ἵν' ὁ ποντομέδων πορφυρέας λίμνας | ναύταις οὐκέθ' ὁδὸν νέμει.* Δ^3 schreitet hin und her durch den *πόντος*, nach oben und unten. Das Querband bedeutet jetzt den sogleich in V genannten *τέρμων.* Über 45, die Grenzreihe im 3. Stasimon, kommt Δ^3, umkehrend, nach 43 *ιη*, wie Δ^2.

V. VI: *σεμνὸν τέρμονα ναίων | οὐρανοῦ, τὸν Ἄτλας ἔχει.* Zu *Ἄτλας* vgl. Curtius 'Griech. Etymol.'[3] 676. Γ^3 schreitet von *κδ* nach *κα* und von da nach *κε*, der untern und obern Grenzlinie des Querbandes, indem er so sich im *τέρμων* hält, ihn *ναίει.* Da VI a nur 12 Engen, 1 weniger als VI *α*, hat, so kommt Γ^3 um 1 weniger weit, als Γ^2 kam, nicht bis 45, sondern nur 44, wo er dicht neben Δ^3 tritt, der auf 43 steht.

VII. VIII: *κρῆναί τ' ἀμβρόσιαι χέονται | Ζηνὸς μελάθρων παρὰ κοίταις.* Diese Kola nebst X tanzt B^3. Die Weite bei *(κρῆ)ναί* bewirkt, daſs auf 8 kein gebrochener Schritt stattfindet, welche Tanzfigur nicht zum Ausdruck für das Gefühl der ambrosischen Natur passen, sondern andeuten würde, daſs etwas sich geltend mache, was Widerstand leiste, hemme, störe. Bei *Ζηνός* geschehen 2 weite Schritte. B^3 gelangt, wie B^2, in X zuletzt nach *κ* 42.

IX: *ἵν' ὀλβιόδωρος αὔξει ζαθέα.* Das *ὀλβιόδωρος* wird schon im Gedanken an das *β* V zu singende *ὀλβίων* gesungen. Wehmütig — daher der gebrochene Schritt bei *ὀλ* — denkt der Chor schon daran, daſs Phädra ihre *ὄλβιοι*

οἶκοι verlassen habe zu unglücklicher Vermählung, während Zeus einst sein Beilager mit Here in der *χθὼν ὀλβιόδωρος* feierte. Vgl. Naumann und Partsch 'Physik. Geogr. von Griechenland' 384/5 (die Kastanien, *Διὸς βάλανοι*), 429 (die Quitten, *Κυδώνια μῆλα*, *κοδύμαλα*, und die der Here heiligen Granatäpfel), 50. 62 (Klima). E³ kommt, wie E², nach 22 *κ*.

X: *χθὼν εὐδαιμονίαν θεοῖς.* B³ gelangt, wie B², nach 42 *κ* (s. o.).

Alle Choreuten stehen sich nun am Ende von Alpha auf denselben Reihen gegenüber, A³A² auf *ιγ*, Δ³Δ² auf *ιη*, Γ³Γ² auf *ιθ*, B³E³ und B²E², die Paare der 5 Wege, auf *κ*. Die Auseinandergezogenheit des Ganzen erhält dadurch klare Festigkeit fürs Auge.

Die Betastrophe. I. II: *ὦ λευκόπτερε Κρησία | πορθμίς, ἃ διὰ πόντιον.* Γ² tritt an seinen Schlufsplatz im 3. Stasimon und deutet so an, dafs nun der Reihe nach alle übrigen Choreuten des strophischen Seitenstoichos dasselbe thun sollen und so die im 2. Stasimon gestörte gerade Reihe und Ordnung wiederhergestellt werden solle. Die Thymele bedeutet wieder *πόντιον κῦμα*, wie in *α*, doch nicht dasjenige *'Αδριηνᾶς ἀκτᾶς*, sondern das zwischen Kreta und Athen, Munychia. Der Chor nennt Phädra nicht von seinem Standpunkt aus *δέσποιναν*, sondern objektiv *ἄνασσαν*, die früher kretische, von der *πορθμίς* des seegewaltigen Kreta nach Athen geführte, später athenische *ἄνασσαν*. Der Stoichos, in der Mitte Γ, steht zu Anfang von *α* auf *ιβ—κδ* und soll am Ende von *β* wieder ebenda stehen. Am Ende von *α* ist Γ nach *ιθ*, A nach *ιγ*, nach Mitte und Anfang der Strecke *ιγ—κε* gerückt, wobei jedoch *κε* weder in noch nach der Orchesis von *α* besetzt ward. In *β* nun kommt Γ wieder nach *ιη*, in die Mitte von *ιβ—κδ*. Zu dem Ende durchmifst Γ in *β* den Raum von *ιθ* bis *ιβ*, wie er in *α* den von *κδ* bis *ιθ* durchmafs. Das Wort *πορθμίς* (vgl. *ἐπόρευσας*), im Satz zu I gehörig, wird noch nach derselben Seitenrichtung wie I geschritten, worauf dann im übrigen Teil von II die Seitenrichtung nach oben eingeschlagen wird.

III. IV: *κῦμ' ἁλίκτυπον ἅλμας | ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν.* In *α* wird dargestellt, wie der Chor sich von Trözen weg nach dem sonnebewandelten Nordostende der Erde wünscht, wo niemand die Trauer über seiner Herrin Schmach kennt, und von da nach Phaethons Unglücksgegend, um aber dann über diese nach den seligen Inseln zu kommen. Umgekehrt wird in *β* erzählt, wie Phädra nach Athen, Munychia von der seligen Insel Kreta den Weg zum unseligen Glück kam, wobei aber Unglück, Trözen als ferneres Endziel gedacht ist, um dort schmachvoll krank zu werden und in Selbstmord zu enden. Diesem von und nach Trözen entspricht die entgegengesetzte Richtung der Wege in *α* und *β* überhaupt. So in I. II bei Γ, so nun in III. IV bei Δ.

V. VI: *ὀλβίων ἀπ' οἴκων | κακονυμφοτάταν ὄνασιν.* Du führtest die *ἄνασσαν* einen Weg der unseligsten Liebesfreude. E kommt zwischen Γ und Δ her, die nach Athen, Munychia inzwischen gelangt sind, und er kommt nicht bis 45, sondern nur bis 44, um nachher bei *ἦ* in VII zu Anfang einen gebrochenen Schritt thun zu können. Dies ist dadurch er-

möglicht, dafs er in α nur 1 Weg erst gemacht hat. Er schreitet nun seitwärts nach dem Logeion zu um 1 Jambus über ιβ—κδ hinaus bis κζ, wie A gegenüber um 1 Jambus über κδ—ιβ in α II hinauskam. Er kommt von Athen, Munychia nach Trözen.

VII: ἦ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων ἤ. Die πορθμίς, die Phädra von Kreta nach Athen, Munychia und von da nach Trözen führte, war dieselbe. Das ἀπ' ἀμφοτέρων kommt durch die Seitenrichtungen der schrägen Schritte bei ἤ und ρων ἤ zur Darstellung, indem der gebrochene weite beim ersten ἤ in seinen Teilen entgegengesetzt geht, wie die beiden entschiedener weiten bei ρων ἤ. Der bei dem ἤ, nach der Pause energisch, wobei der Gesang sforzato zu denken ist, deutet durch diese Energie an, dafs dies Zweite der wirkliche Grund sei, während zugleich der rechte Arm nach der Seite zeigt, wo Kreta gedacht wird, und die Pause zu einer doppelten Wendung dahin und daher gebraucht wird. Auch die Längsrichtungen bei ἤ und ρων ἤ sind zum Teil so entgegengesetzt, bei ἤ von Athen und Kreta, bei ρων ἤ nur von Kreta her.

VIII: Κρησίας ἐκ γᾶς δύσορνις. Nach der andern Seite herum geht die Fahrt. Bei Κρη wendet sich der Choreut. Kreta ist neben der Thymele gedacht.

IX: ἔπτατ' ἐπὶ κλεινὰς Ἀθήνας. Zu κλεινάς vgl. 47 εὐκλεής, 404 δυσκλεᾶ, 423 κλεινῶν, und oft Ähnliches. Um die δόξα ist es Phädra zu thun. Auch dem Chor ist es kein Ernst mit dem Sittlichsein, 1115. Ins Freie, ins offne Meer geht es hinaus und dann nach Athen herum. Dies liegt auf der andern Seite von Γ, gegenüber Munychia und der angrenzenden ἄπειρος, wohin B und dann A in X. XI und XII sich zum Ziel bewegen.

X: Μουνυχίου δ' ἀκταῖσιν ἐκδή-. B stellt sich mit hin und her gehenden Schritten auf die andere Seite neben Γ.

XI. XII: σαντο πλεκτὰς πεισμάτων ἀρ—χὰς ἐπ' ἀπείρου τε γᾶς ἔβασαν. E B und nun A erreichen ihre Ziele mit den Worten Ἀθήνας, ἐκδή- und ἔβασαν. Dem Anbinden der Taue entspricht die συνάφεια von ἐκδή-σαντο und ἀρ-χάς. Der Weg von τὰς πεισμάτων ἀρ- geht ganz an der Grenze entlang auf ϑ um 1 Jambus über κδ—ιβ hinaus, und dann wendet sich A bestimmt, entschieden nach seinem Endziel. Passend kehrt A auf 45 bei dem Wort πλεκτάς um. Zuletzt stellt er sich neben B.

So ist nun auf 20 ιβ—κδ die gerade Reihe in der Folge und Ordnung von A, B Γ, Δ E hergestellt.

Die Betaantistrophe. I. II: ἀνθ' ὧν οὐχ ὁσίων ἐρώ—των δεινᾷ φρένας Ἀφροδί-. Der gebrochene Schritt bei ἀν entspricht der Doppelbeziehung von ἀνθ'. Er geschieht um Δ nach der Theaterseite herum, damit Γ am Ende von II bei Ἀφροδί- schräg auf die Bildsäule der Κύπρις zuschreite. Dabei tritt Γ nahe auf E zu und κατακλᾶται von diesem, indem Γ einen engen Seitenschritt zurückweicht, vgl. sofort den Gedanken im Prädikat des Satzes, in III.

III: τας νόσῳ κατεκλάσθη. Hin und her in stetem ruhelosen Wechsel gehen die Schritte.

IV. V: χαλεπᾷ δ' ὑπέραντλος οὖσα | συμφορᾷ τεράμνων. Steph. Paris. VIII

s. v. ὑπέραντλος VIII 170: *Cuius sentina exundat;* 171: *Cuius sentina, vel aqua per fatiscentes rimas illabente, vel tumidis fluctibus desuper infusis, tanta copia exundat, ut intra limites contineri amplius, neque exhauriri possit, atque adeo periculum instet, ne mersa navis intereat.* Das Bild schliefst sich gut an die in β erzählte Wirklichkeit an. E schreitet in einem langen Doppelwege bis κζ. Zuerst bis συμφορᾷ geht er über ιβ—κδ bis κϛ 39. Hier endet das Satzglied. Mit dem Beginn des folgenden Satzgliedes macht E beim Beginn des Bakchius 1 engen Schritt seitwärts zurück, um dann wieder in der Unglücksrichtung von dem bisherigen Satzglied nach κζ zu gelangen, an die Grenze, die hier den Ort symbolisiert, wo sie das Leben durch Erhängen enden wird.

VI: ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστόν. Δ nimmt seinen Platz in den οἴκοι auf 20 ein. Wieder symbolisiert die Grenze des Weges hier den Ort, wo sie das Leben durch Erhängen enden wird.

VII: ἅψεται ἀμφὶ βρόχον λευ-. Zu Anfang ein gebrochener Schritt. Bei ἀμφί, adverbiell (Barthold zu 770), legt E beide Hände um den Hals. Der Chor erinnert sich des καθ' ἅμμα im 1. Kommos und macht eine ähnliche Gebärde wie Phädra 671.

VIII: κᾳ καθαρμόζουσα δείρᾳ. In Synapheia fährt B fort. Den gebrochenen Schritt bei ἅ in VII (wenn auch nicht genau mit einem gebrochenen Schritt, so doch auch nach der Theaterseite mit der Wendung zwischen einem weiten und engen Schritt und bei dem Gleichlang κᾳ κα) imitierend, setzt er die Gebärde von E bei ἀμφί fort und kommt bis 34, worauf E steht.

IX: δαίμονα στυγνὰν καταιδε-. A schreitet, wohl indem er sein Gesicht verhüllt, ganz bis in die Ecke, ϑ 45, und kehrt dann mit dem N. bei στυ um, indem er eine abweisende Gebärde des Abscheues und Hasses gegen die dorthin stehende Bildsäule der Kypris macht.

X: σϑεῖσα τάν τ' εὔδοξον ἀνϑαι-. B schreitet in Synapheia weiter und nach seinem Endplatz auf der von dem Palast abgelegenen Seite der Reihe, auf 20. Die Seitenschritte bei δο und ξον thut er eben dahin, und den bei ϑαι mit abweisender Gebärde nach der Palastseite, nach ιϛ, ἀν.

XI: ρουμένα φάμαν ἀπαλλάσ-. Wieder in Synapheia schreitet E nach seinem Endplatz neben Δ, wo er sich einreiht. Bei ρουμένα macht er eine abweisende Bewegung und Gebärde, dann bei φά u. s. w. eine sich entfernende und verzichtende gegen den Palast hin, indem er beide Male den Ausdruck des Tons angemessen ändert.

XII: σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα. Schliefslich reiht sich mit Synapheia auch A ein, auf der von Kypris abliegenden Seite, mit analogen Gebärden bei σά und γει.

Dem Blick vom Logeion her sind A und B in ihren letzten Schritten hinter Γ, Δ, E mehr und weniger verborgen.

Nunmehr stehen der strophische und antistrophische Seitenstoichos einander wieder in gerader Linie gegenüber, A^2, $B^2Γ^2$, $Δ^2E^2$ wie A^3, $B^3Γ^3$, $Δ^3E^3$ auf je 20 ιβ, ιϛ ιη, κβ κδ. Die im 2. Stasimon gestörte Ordnung ihrer 2 geraden Reihen ist wiederhergestellt.

10. Der zweite Kommos. V. 811—884.

a. Der Koyphäus.

I ἰὼ ἰὼ τάλαινα μελέων κακῶν· ** (811)
II ἔπαθες, εἰργάσω *
III τοσοῦτον ὥστε τούσδε συγχέαι δόμους.
IV αἰαῖ τόλμας, βιαίως θανοῦσ' ἀνοσίῳ τε συμ- †
V φορᾷ, σᾶς χερὸς πάλαισμα μελέας. ** (815)
VI τίς ἄρα σάν, τάλαιν', ἀμαυροῖ ζωάν; **

b. Theseus.

I ὤμοι ἐγὼ πόνων· ἔπαθον, ὦ πόλις, **
II τὰ μάκιστ' ἐμῶν κακῶν. ὦ τύχα, **
III ὥς μοι βαρεῖα καὶ δόμοις ἐπεστάθης.
IV κηλὶς ἄφραστος ἐξ ἀλαστόρων τινός. (820)
V κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίοτος βίου· **
VI κακῶν δ' ὦ τάλας πέλαγος εἰσορῶ **
VII τοσοῦτον ὥστε μήποτ' ἐκνεῦσαι πάλιν
VIII μηδ' ἐκπερᾶσαι κῦμα τῆσδε συμφορᾶς.
IX τίνα λόγον τάλας, τίνα τύχαν σέθεν ** (826)
X βαρύποτμον, γύναι, προσαυδῶν τύχω; **
XI ὄρνις γὰρ ὥς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἶ,
XII πήδημ' ἐς Ἅιδου κραιπνὸν ὁρμήσασά μοι.
XIII αἰαῖ αἰαῖ, μέλεα μέλεα τάδε πάθη. ** (830)
XIV πρόσωθεν δέ ποθεν ἀνακομίζομαι τύχαν δαιμόνων ***
XV ἀμπλακίαισι τῶν πάροιθέν τινος. ** (833)
Koryphäus vom Platz. 2 Trimeter: οὐ u. s. w.

c. Theseus.

I τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κνέφας ** (836)
II μετοικεῖν σκότῳ θανὼν ὁ τλάμων, **
III τῆς σῆς στερηθεὶς φιλτάτης ὁμιλίας·
IV ἀπώλεσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο.
V τίνος κλύω; πόθεν (840) (= τριποδία ἰαμβ.)
VI θανάσιμος τύχα, *
VII γύναι, σὰν ἔβα, *
VIII τάλαινα, καρδίαν; (= τριποδία ἰαμβ.)
IX εἴποι τις ἂν τὸ πραχθέν, ἢ μάτην ὄχλον
X στέγει τύραννον δῶμα προσπόλων ἐμῶν;

XI ὤμοι μοι σέθεν*
XII μέλεος, οἷον εἶδον ἄλγος δόμων,** (845)
XIII οὐ τλητὸν οὐδὲ ῥητόν. ἀλλ' ἀπωλόμην·
XIV ἔρημος οἶκος, καὶ τέκν' ὀρφανεύεται. (847)

d. Der Chor und Theseus.

I ἔλιπες (848) (= τρίβραχυς ἰαμβ.)
II ἔλιπες, ὦ φίλα γυναικῶν ἀρί-**
III στα θ' ὁπόσας ἐφορᾷ (= τριποδία δακτ. καταλ.)
IV φέγγος ἀελίου τε καὶ (850) (= δίμ. τροχ. καταλ.)
V νυκτὸς ἀστερωπὸς σελάνα. (= πενταπ. τροχ. προκαταλ.)
VI ἰώ, (= ἴαμβος)
VII τάλας ὦ τάλας·*
VIII ὅσον (= ἴαμβος)
IX κακὸν ἔχει δόμος.*
X δάκρυσί μου βλέφαρα*
XI καταχυθέντα τέγγεται σᾷ τύχᾳ·**
XII τὸ δ' ἐπὶ τῷδε πῆμα φρίσσω πάλαι.** (855)
Theseus (856—865)
ἔα ἔα, und 10 Trimeter (ἔα ἔα = συζυγία ἰαμβ.).

e. Der Koryphäus.

I φεῦ φεῦ· τόδ' αὖ (866) (= ἑπτάσημος ἰαμβ.)
II νεοχμὸν ἐκδοχαῖς ἐπιφέρει θεὸς**
III κακόν. ἐμοὶ μὲν οὖν ἀβίοτος βίου**
IV τύχα πρὸς τὸ κρανθὲν εἴη τυχεῖν.**
V ὀλομένους γὰρ οὐκέτ' ὄντας λέγω,**
VI φεῦ φεῦ, τῶν ἐμῶν τυράννων δόμους.** (870)
3 Trimeter vom Platz (871—3).
Theseus. 2 Trimeter vom Platz (874—5).
Der Koryphäus. 1 Trimeter vom Platz (876).

f. g. Theseus.

I βοᾷ βοᾷ (877) (= συζυγία ἰαμβ.)
II δέλτος ἄλαστα. πᾷ φύγω
III βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι,†
IV οἷον οἷον εἶδον ἐν γραφαῖς μέλος (= δόχμιος ἴαμβος)
V φθεγγόμενον τλάμων.* (880)
Der Koryphäus. αἰαῖ (= σπονδεῖος) und den Rest des Trimeters vom Platz (881).
Theseus (882—884)
VI τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις**
VII καθέξω δυσεκπέρατον, ὀλοὸν**
VIII ὀλοὸν κακόν, ὦ πόλις πόλις. (= συζ. ἀναπ., συζ. ἰαμβ.)

Anmerkung. Die mit keinem Vermerk versehenen Verse sind jambische Trimeter; die mit Sternchen bezeichneten sind dochmische Verse, und zwar mit einem = Monometer, mit zwei = Dimeter, mit drei = Trimeter. Von den mit einem Kreuz bezeichneten sind: a IV = *τρίμετρον ἀνομοιοειδές* (*διςπόνδειος, δύο δόχμιοι*); fg III = *τρίμετρον τροχαϊκὸν καταλ.* — Bei den übrigen Versen ist ihre Benennung in Klammer beigefügt [fg II ist im Ms. aus Versehen fälschlich als *τρίμ. ἰαμβ.* bezeichnet].

Schrecklich schnell erfüllt sich die Vorhersagung in b des 3. Stasimons, 768—771, *τεράμνων ἀπὸ νυμφιδίων κρεμαστὸν ἅψεται ἀμφὶ βρόχον λευκᾷ καθαρμόζουσα δείρᾳ.* Unmittelbar nach dem Stasimon erschallt der Schreckensruf *ἰοὺ ἰού* und der Hilferuf.

Die Amme hat sich nach Phädras Gebot 708. 709: *ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπελθε καὶ σαυτῆς πέρι | φρόντιζ'· ἐγὼ δὲ τἀμὰ θήσομαι καλῶς*, nicht in den Palast begeben. Denn dort mufste sie sich vor Hippolyts Rückkehr mit Theseus fürchten, nach 659 ff.: *νῦν δ' ἐκ δόμων μέν, ἔστ' ἂν ἔκδημος χθονὸς | Θησεύς, ἄπειμι· σῖγα δ' ἕξομεν στόμα. | θεάσομαι δὲ σὺν πατρὸς μολὼν ποδὶ | πῶς νιν προσόψει καὶ σὺ καὶ δέσποινα σή· | τῆς σῆς δὲ τόλμης εἴσομαι γεγευμένος*, und Phädra, die nicht von ihr am Selbstmord gehindert werden wollte, wird sie deshalb auch mit einer Armbewegung von dem Palast fortgewiesen haben. Auch die Zuschauer durften sich nicht fragen, warum denn die Amme diesen Selbstmord nicht gehindert habe, und sie mufste daher vom Dichter in einer sichtbaren Weise so fortgeschafft werden, dafs ihre Abwesenheit vom Orte des Selbstmords während desselben nichts Fragliches hatte. Auf sehr lange Zeit brauchte sie nicht fortgeschafft zu werden, da dieser sogleich erfolgte. Dem Theseus und Hippolyt entgegen konnte sie nicht eilen wollen, also nicht nach der Seite der Fremde abgehen. Dafs sie in die *εἱρκτή* ging, pafste sich nicht: dort waren die Diener und Rosse. So denke ich mir, dafs sie durch die Parodos der Heimat hinauseilte. Dann mochte sie draufsen um die *εἱρκτή* herum und von hinten in den Palast zurückkehren; denn die Angst, das Verlangen zu wissen, was geschah, die Geschäftigkeit liefsen sie nicht draufsen bleiben. Der sie darstellende Schauspieler gelangte auf dem Schauspielerwege über die Treppe und den Gang und die schräge Thür herum unten ins Innere.

Drinnen hört, sieht sie das Entsetzliche und stürzt mit *ἰοὺ ἰού*, in einer bei Überschreitung der Mitteltreppe gebräuchlichen jamb. Syz., heraus, ohne vernünftige Überlegung, wie von Sinnen Hilfe suchend, statt selbst ruhig, besonnen sofort zu handeln. In der Dekorationslinie ist ein Vorhang und dahinter eine massive Flügelthür, am obern Ende der Treppe, welche als wirkliche die des Scenengebäudes ist (vgl. Wieseler 'Th. u. D.' S. 81 b). Diese massive Thür ist geöffnet. Der Vorhang wird von dem Schauspieler geöffnet und schliefst sich hinter ihm.

Die Amme weifs, hört, sieht die jammernden Trözenierinnen draufsen, aber gewahrt auch diejenigen *δορυφορήματα*, die dem Theseus voran kommen. Sie ruft: *βοηδρομεῖτε πάντες* (mascul.), *οἱ πέλας δόμων*, womit sie zuerst allgemein die Trözenierinnen, dann sofort beim Umblicken *πάντας* anredet, als sie die *δορυφορήματα* erblickt. Nachdem sie dann den Grund mitgeteilt,

ἐν ἀγχόναις δέσποινα, sagt sie aber um der *δορυφορήματα* willen in der Apposition *Θησέως δάμαρ*. Diese beiden Trimeter ruft sie auf 1 *α*.

Der Koryphäus wendet sich um und spricht zu den Mitchoreuten: *φεῦ φεῦ, πέπρακται· βασιλὶς οὐκέτ' ἔστι δὴ | γυνή, κρεμαστοῖς ἐν βρόχοις* (Reminiscenz an *κρεμαστὸν βρόχον* in b des 3. Stasimons) *ἠρτημένη*. Dann kehrt er sich wieder zur *τροφός*.

Diese, selbst wartend, ruft ungeduldig: *οὐ σπεύσετ'; οὐκ οἴσει τις ἀμφιδέξιον | σίδηρον* (wohl ein *ξίφος*, wie es die *δορυφορήματα* tragen, an welche als die am nächsten Stehenden sie besonders sich wendet), *ᾧ τόδ' ἅμμα λύσομεν δέρης*; Reminiscenz an 671 *καθ' ἅμμα λύσειν λόγου*, was dort die *τροφός* und der Chor hörten. Diener durften sonst nicht ins Frauengemach, Ehegemach (oben *ἀπὸ νυμφιδίων τεράμνων*), jetzt aber ist *periculum in mora*. Die Trophos kehrt sich um (*τόδ'*) und eilt wieder hinein; jetzt wohl zum Thalamos, in den sie vielleicht erst nur hineingeschaut hatte. Fortwährend, jetzt und nachher, schallt von dorther *βοή*.

Nun deliberiert der Chor, ein Teil fragt, der andere antwortet. Die *ἡμιχόρια* brauchen nicht gleich grofs zu sein; Cramer 'Anecd. Paris.' I 9 Z. 18: *Διαιρεθεὶς δὲ ὁ χορὸς εἰς τμήματα δύο, ἡμιχόρια ὠνομάζετο, παραχρηστικῶς δὲ καὶ χορός*. Der des Koryphäus, diesen eingeschlossen, fragt. Ihm liegt das am nächsten, da die Aufforderung durch die Trophos am ersten ihm galt, ihm, dem Koryphäus. Denn dieser und die 4 Nebenchoreuten seines Stoichos stehen am nächsten bei der Mitteltreppe von der Thymele aufs Logeion gerade vor der Mittelthür, der *μέση θύρα*, der Thür des Palastes. Der Koryphäus wendet sich um und spricht zu den 4 Mitchoreuten seines Stoichos und den beiden Seitenstoichen; mit ihm zugleich im Takt, indem der *αὐλός* mehrmals eine bestimmte Tonhöhe angiebt, die 4 Mitchoreuten, $A^1 B^1$ zum strophischen, $E^1 \Delta^1$ zum antistrophischen Stoichos: *φίλαι, τί δρῶμεν; ἦ δοκεῖν περᾶν δόμους | λῦσαί τ' ἄνασσαν ἐξ ἐπισπαστῶν βρόχων;*

Dem drängenden *ἦ* des Mittelstoichos (Kühner 'Ausf. Gramm.'² II² S. 1032; Barthold zu Hippolyt 782) antworten die Seitenstoichen abweisend mit dem elliptischen (Kühner a. O. S. 312, Anm. 11) *τί δ'* und begründen dies mit der, Zustimmung heischenden, ferneren Frage: *οὐ πάρεισι* (sind nicht jetzt eben gekommen da, Barthold zu 804) *πρόσπολοι* (mit etymologisierender Betonung des *πολοι* im Gedanken, doch nicht in der Aussprache) *νεανίαι* (männliche)? Es sind die *δορυφορήματα*, die dem Theseus vorangehen. Auch im Hause, Palaste, sind männliche *πρόσπολοι*: 791 *ἠχὼ βαρεῖα προσπόλων μ' ἀφίκετο*, denn inzwischen ist alles drinnen in Aufruhr gekommen, worunter männliche und weibliche *πρόσπολοι* sich befinden. Die weiblichen, die der Phädra, sind weiter drinnen bei der Leiche und werden weniger vernommen, daher Theseus 791 *βαρεῖα* sagt, was besser auf die männlichen pafst. An diese ist auch nachher 808 die Aufforderung, von drinnen her zu öffnen, gerichtet, und ihre Menge erwähnt 842. 843. Diejenigen *πρόσπολοι*, die hineingehen können, sind draufsen; ich denke 5 *δορυφορήματα*, an Zahl einem Stoichos gleich.

Die τροφός, nun drinnen, ruft: ὀρθώσατ' ἐκτείναντες ἄθλιον νέκυν u. s. w.

Darauf spricht der Koryphäus, der, dem Palast am nächsten, diese Worte vernommen, sich umwendend, zu den Choreuten 788. 789: ὄλωλεν ἡ δύστηνος, ὡς κλύω, γυνή u. s. w.

Wieder erhebt sich das Geschrei drinnen, und hinter dem Koryphäus kommt Theseus, der von dem vorhergehenden Dialog, wie seine Fragen nach dem Grunde dieses Lärms drinnen beweisen, nichts gehört hat, also während desselben erst herankam. Er redet alle an, 790 γυναῖκες. Das Gespräch führt dann mit ihm im Namen aller der Koryphäus, 804 τοσοῦτον ἴσμεν. Da er den δόμοις aber am nächsten von allen steht, so geht er in den Singular κἀγώ und 805 πάρειμι, πενθήτρια über. Mit ihm spricht Theseus, am besten ihm gegenüberstehend auf 1; auch zu dem übrigen Chor redet er am besten von einer Mittelstellung aus. Dabei ist es aber natürlich, dafs er zu den Angeredeten nahe hinzu sich stellt, also nahe an den Rand des Logeions tritt. Das Ganze läfst sich dann so vorstellen.

Theseus stellt sich auf 1 κ. Mit αἰαῖ 806, ◡ –, schreitet er nach 1 ιζ, nimmt den Kranz mit der Linken ab, die nichts trägt, und wirft ihn nach links hin, nach der Seite der Fremde fort, woher er damit kam. Dabei spricht er die Worte τί bis ὤν. Dann wendet er sich zu den πυλώματα hin und ruft die Worte bis ἁρμούς. Bei αἰαῖ that er keinen Seitenschritt, weil er damit seine ὄρχησις anfing; bei ὡς thut er nun auch keinen, weil er mitten im Trimeter damit weiterschreitet. Er kommt mit ὡς ἴδω δυσδαίμονα bis 1 ς. Nach der abbrechenden Kürze να bleibt er dort etwas stehen, auf der letzten χώρα der Steigung; von ε—α ist dann Niveau. Etwas zögernd, *ritardando,* spricht er: γυναικός, ἥ με κατθανοῦσ', und dann schreitet er, wieder ohne Seitenschritt mitten im Trimeter, das ἀπώλεσεν bis 1 α, mit der Kürze σεν, der Enge, abbrechend.

Ohne weitere Worte geht er nun die Treppe hinauf, ins Innere. Die δορυφορήματα folgen ihm, 5 und 5 rechts und links von der μέση θύρα, die auf 20 und 20 standen, so dafs während des Dialogs zwischen Theseus und dem Koryphäus eine ganz analoge Gruppierung auf Logeion und Thymele stattfand. Auch im 1. Kommos fand eine analoge Gruppierung von Phädra und den 10 Seitenchoreutinnen statt, während in der Mitte ihr 5 in der Thymele gegenüberstanden und sie von 5 weiblichen Personen auf dem Logeion umgeben war.

Jetzt ist die Scenierung so. Die πυλώματα erscheinen offen. Sie waren schon vorher offen, damit das Geräusch besser erschallen konnte und der Weg für den Exangelos offen war. Davon wufste Theseus nichts, als er sie zu öffnen befahl. Der Vorhang ist nun, nach 810 ἀπώλεσεν, nach beiden Seiten geöffnet, auseinandergezogen, Theseus hineingegangen, desgleichen hinter ihm die δορυφορήματα; das Logeion ist ganz leer.

a. **Der Koryphäus.** Wie im 1. Kommos die Seitenstoichen auf 20 und 20 standen, so auch im 2. Kommos. Dort kam der Koryphäus bis 19 und 19. Ebenso hier. Darauf führt auch der Umstand, dafs auch hier

gleich in a ein jambischer Trimeter von 18 vorkommt und solche dort von und nach 19 und 1 führten.

In a sind 2 Perioden. Die 2., mit *αἰαῖ* anfangend, fällt auf die Seite der Nacht, der Symmetrie halber daher die 1. auf die Seite des Tags.

Nun zählen in der 1. Periode der 1. Dochmius 9 oder 8, der 2. und 3. je 8 Zeiten, Engen. Eine Verbindung von 2 oder von allen 3 also kann nicht von 1 nach 19 gelangen. Ebenso wenig können es die Seitenschritte, – ⏑̄, – ⏑̄, ⏑ – ⏑̄, die zusammen höchstens 13 ausmachen. Es ist also eine Verbindung von verschiedenem Vorwärts und Seitwärts zu suchen; denn zu einem Rückwärts, das als ÷ das + von 3 Dochmien vorwärts auf 18 zurückführen könnte, bietet der Text keinen Anlaſs.

Die Verbindung von vorwärts und seitwärts läſst sich so einrichten, daſs dabei ein deutlicher Wechsel der Richtungen in der Mitte zwischen 1 und 19 auf 10 stattfindet und A¹ in den Dochmien nach *ιϑ* bis vor Γ² kommt.

I: *ἰὼ ἰὼ τάλαι—να μελέων κακῶν.* Das 1. Dochmienpaar bildet die 1. U.-P., der folgende Dochmius und jambische Trimeter die 2te. Von 10 bis 19 sind 10 *χῶραι*, und I läſst sich so führen, daſs es auf 14, der letzten von den 5 *χῶραι* 10—14, endet; von wo 15—19, wieder 5, die zweite Hälfte der 10—19 bilden. So wiederholt sich die Teilung in die 2 Hälften im groſsen, 1—10 und 10—19, innerhalb der zweiten Hälfte, 10—14 und 15—19, im kleinen. Der Anfang des 1. Dochmius geht auf *λε* geradeaus; die Seitenschritte dann von Phädra fort, wie im allgemeinen die ganze 1. Periode. In Synapheia bleibt der 2. Dochmius zuerst auf 10 bei der *μεταβολή* der Richtung und geht dann nach 14 *κζ*.

II. III: *ἔπαϑες, εἰργάσω | τοσοῦτον ὥστε τούσδε συγχέαι δόμους.* Wie die 1. U.-P. von 1 *λε* nach 14 *κζ* mit einer Wegesbiegung auf 10 *λε* geht, so die 2. U.-P., aus Dochmius und jambischem Trimeter bestehend, über 19 nach *ιη* 1, mit einer analogen Wegesrichtung. Der Trimeter geht auf der Reihe *ιη*, der von Γ², nach der Seite der Nacht hinüber.

IV. V: *αἰαῖ τόλμας, βιαίως ϑανοῦ—σ' ἀνοσίῳ τε συμ- | φορᾷ, σᾶς χερὸς πάλαισμα μελέας.* Die 1. U.-P. der 2. P. ist eine erweiterte Wiederholung der 2. U.-P. der 1. P., indem sie über 19 nach *κζ* 14 führt. Sie beginnt interjektionell mit *αἰαῖ*, wie die 1. P. mit *ἰὼ ἰώ*. Die Analogie des von *αἰαῖ* abhängigen Genitivs *τόλμας* mit dem Genitiv *μελέων κακῶν* deutet darauf, daſs dieser analog von *ἰὼ ἰώ* abhängt. Mit *τόλμα* schreitet Γ¹ auf Δ¹ hin, der ausweicht, und dann *βιαίως*, gewaltsam, zurück. Wie Γ¹ in II. III zuerst nach *ιϑ* dicht an Γ² hinan und dann auf *ιη*, der Reihe von Γ², nach 1 schritt, so jetzt von 1 *ιη* nach 19 *ιϑ* dicht an Γ³ hinan auf seinem Rückwege in der 2. P., dieses in IV, und dann in V nach 14 *κζ*. Die Bewegung in V ist eine Steigerung gegenüber derjenigen in II, 2 Dochmien statt eines Dochmius. Durch Verschlingung der dochmischen Wege wird gleichsam eine Schlinge am Boden geknüpft; vgl. das Ähnliche in der Antistrophe des 1. Kommos und im 2. Stasimon. Der dochmische *πούς* ist

μεταβάλλων im höchsten Grade, innerhalb des engen Raums 14—11, κβ bis κζ.*)

VI: τίς ἄρα σάν, τάλαι—ν', ἀμαυροῖ ζωάν; Der letzte dochmische Dimeter entspricht antithetisch dem ersten, indem er von 14 κζ über 10 λε nach 1 λε zurückgeht. Selbst in der Lexis korrespondiert τάλαι-ν' ἀ mit τάλαι-να und allitteriert μαυροῖ mit μελέων.

Das System hat Ganzschlufs, da es abgeschlossen für sich dasteht. Es ist eine Klage des Koryphäus, der noch allein, d. i. ohne Theseus, sich auf dem Aufführungsplatz befindet.

Theseus kommt darauf in höchster Erregung wieder aus der Mittelthür und tritt auf α 1. Hinter ihm folgen die δορυφορήματα in 2 Reihen von je 5 hinter einander, rechts und links, ich denke jede auf der Reihe 6, so dafs es von Theseus bis dahin je 5 ist. Mit je 5 Jamben schreiten sie von 6 nach 21 auf dem Logeion, nachdem die einzelnen Choreuten nach ιη, ιδ, ι, ϛ, β gekommen sind und dort sich gewendet haben. Beim Hereinschreiten hinter Theseus schritten sie ebenso aufs Logeion und ordneten sich da dann auf β, ϛ, ι, ιδ, ιη. Die Protostaten nenne ich A und so die andern Trabanten nach der Reihe B Γ Δ E, vom Palast her nach der Thymele hin. In dieser Reihenfolge schritten sie vorher hinein; umgekehrt E Δ Γ B A jetzt heraus.

Während dessen wird die Kline mit Phädra in die Thür getragen und auf dieselbe Stelle gesetzt, wo vorher die Koite mit der kranken Phädra stand, auf 2. 1. 2. Doch bleibt sie drinnen über der obersten Stufe und kommt nicht bis β α β γ δ ε durch die Thür, wie die Koite. Phädra liegt mit dem Gesicht nach aufsen her. An den Langseiten stehen je 2 πρόσπολοι, Dienerinnen, hinter dem Kopfende auf 1 die Trophos. Damit Theseus nacher mit ἔα ἔα, 856, dicht an die Kline hinantreten könne, steht diese um 1 σπιθαμή von der Oberkante der Treppe zurück.

Die Personen des Kommos sind so Theseus und Phädra, hinter und neben Theseus die 5 πρόσπολοι (eingeschlossen die Trophos) in der Mitte, die 5 und 5 δορυφορήματα an den Seiten, alle diese auf der Scene; auf der Thymele aber der Koryphäus und die 4 Mitchoreuten seines Stoichos in der Mitte, an den Seiten die 5 und 5 Choreuten der Seitenstoichen, die strophischen und antistrophischen.

b. Theseus. Das orchestische System b besteht aus dochmischen Dimetern (einem Trimeter durch Erweiterung) und jambischen Trimetern, die in 2 antithetische Perioden mit 2 antithetischen U.-P. geordnet sind. Die 2. P. hat in ihrer 2. U.-P. eine Erweiterung ihres Themas, so dafs die Erregung im Ganzen steigt. Dies ist auch in der Anordnung der dochmischen und jambischen Verse der Fall, von denen jene erregter als diese sind. Es

---

*) Eine Cäsur vor σμα με, ⏑ ⏑́, findet nicht statt; gegen Pickel 'Dissertt. Argentorat.' III p. 168. Ebenfalls findet das Engersche Gesetz, welches Dochmien von der Form ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ausschliefst, hier keine Anwendung. Vgl. auch R. Klotz in Bursians Jahresbericht XI 380—382; 364. Justus Seebach 'De versuum lyricorum apud Sophoclem responsione', Lips. 1880, Dissert. inaug.

sind nach Art und Gröfse in der ersten Periode (I—VI) 2 dochm., 1 jamb., 1 jamb., 2 dochm. und 2 Dim., 1 Trim., 1 Trim., 2 Dim.; in der zweiten Periode 2 jamb., 2 dochm., 2 jamb., 2 dochm. und 2 Trim., 2 Dim., 2 Trim., 1 Dim., 1 Trim. In der zweiten P. sind die zuletzt stehenden 2 jamb., 2 dochm. und 2 Trim., 1 Dim., 1 Trim. als steigernde Erweiterung von 1 jamb. Trim., 1 jamb. Trim. anzusehen.

Die Richtungen der den Kolen entsprechenden Wege nach unten, oben und (vom Priester des Dionysos aus) rechts, links sind so geordnet. In I. II nach links unten, oben Ecke; III rechts Mitte; IV rechts Ecke; V. VI links unten, oben Mitte; damit nach 2 *β* zurück, dicht bei der Ausgangsstelle 1 *α*. Dann in der zweiten Periode in VII. VIII nach links Ecke, rechts Mitte; IX. X unten bis links 5, oben mit Erweiterung bis 8 zurück rechts herum nach 2 *β*; endlich in der Erweiterung XI. XII mit 2 jamb. Trim. nach rechts unten 42 *ιη* und mit 1 dochm. Dim., 1 dochm. Trim. nach *ιζ* 1. Dann führt abschliefsend XIII nach oben zurück auf *α* 1, links bis 3, rechts bis 3 und in engerem Anschlufs zu Ende gehend über 2 rechts, 2 links nach der Ausgangsstelle.

I. II: *ὤμοι ἐγὼ πόνων· ἔπαθον, ὦ πόλις, | τὰ μάκιστ' ἐμῶν κακῶν. ὦ τύχα.* Theseus beginnt die 1. P. nach der strophischen Seite, um nachher in der 2. P. den weiten Sprung in den Hades nach der symbolischen Todesseite zu thun. Er schreitet I nach unten vor, II nach oben zurück, I bis 10, II bis 19, diese Ausdehnung an I und II gleich verteilend. Analog im kleinen schliefst der 1. Dochmius von I auf 5 zwischen 1 und 10, der 1. von II auf 15 zwischen 10 und 19. Zuletzt tritt Theseus mit *ὦ τύχα* vor A², den auf der strophischen Seite stehenden Trabanten A, der ihn klagend umfafst und stützt.

III: *ὥς μοι βαρεῖα καὶ δόμοις ἐπεστάθης.* Der Trimeter mifst 19 und führt von 20 nach 1 zurück. Die strophischen (demgemäfs auch die antistrophischen) Trabanten stelle ich auf 21, A² auf *β*, so dafs der Blick von vorn und von der strophischen Seite des Zuschauerraums her auf Artemis weniger behindert wird, als wenn A² auf *α* 20 stände. Unten stelle ich E² auf *ιη*, um die Grenzreihe zu bezeichnen, bis wohin Theseus vorschreitet. Zwischen *β* und *ιη* erhält Γ² die Querreihe *ι*, wo der 1. Dochmius von I wie von II enden. Jeder Trabant steht 1 Anapäst vom andern. Das *ὦ τύχα* gehört grammatisch zum folgenden *ἐπεστάθης* und wird dahin gesprochen, wo die *τύχα* ist, nach Phädras Leiche hin. Theseus lasse ich rückwärts bis *κακῶν* schreiten und zu den Choreuten, der *πόλις* sprechen, dann bei *ὦ τύχα* sich halb wenden, nach Phädra schauen und dabei A in die unterstützenden Arme sinken; sich aufrichtend, beginnt er hierauf III. Da er vor *α* tanzt, so ist der Seitenschritt nach *δ* und III auf *δ* (vor *α*) zu schreiten. Das *ὦ πόλις* und *ὦ τύχα* schliefsen I und II entsprechend.

IV: *κηλὶς ἄφραστος ἐξ ἀλαστόρων τινός.* Auch diesen Trimeter schreitet Theseus an den *δόμοις* entlang, und zwar auf *β*, so dafs er am Ende dort wieder einem Trabanten, dem antistrophischen A, in die Arme sinkt; indem er, gewendet, nach dem Hause zurückschaut, wo das Unheil ist, und nach der Artemis und Kypris. Wer der *ἀλάστωρ* sei, weifs er nicht. Irgend

woher kam er den *δόμοις*, die vor dem Blick des Theseus liegen. Das folgende *κατακονά*, und bestätigend *μὲν οὖν*, spricht auch für die Annahme einer solchen Gebärde des Hinsinkens.

V. VI: *κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίοτος βίου·* | *κακῶν δ' ὦ τάλας πέλαγος εἰσορῶ.* Dies dochmische Kolenpaar entspricht antistrophisch dem auf der strophischen Seite, doch mit einer Modifikation.

Durch Sinn und Satz ist das folgende jambische Trimeterpaar zum Vorhergehenden gezogen, so ein Überschwellen des Unheils über das Maſs hinaus ausdrückend. Dies ist dann auch durch *παραλλαγή* des Metrums geschehen, indem der Halbschluſs nach VI zu einem Viertelschluſs (will ich sagen) herabgesetzt und selbst nach VIII verlegt ist. Die 2. P. ist dann auf die 1. auch im Sinn und Satz und Wort dadurch zu Anfang bezogen, daſs ihr 1. Kolon, IX, mit einer Anrede, *σέθεν*, wie I, schlieſst und ihr 2., X, mit *τύχω*, wie II mit *τύχα*, endigt.

Die thematische Symmetrie würde darauf führen, daſs VI Halbschluſs auf 1 hätte, wie ihn vorher III auf 1 hat. Dann gingen dochmisch I und II vor und zurück, III jambisch seitwärts von 20 nach 1; und antithetisch IV jambisch von 1 nach 20 und V. VI dochmisch vor und zurück. Des versetzten Halbschlusses wegen haben aber die beiden folgenden jambischen Trimeter die Länge von 19 und 20 (III und IV hatten je 19), so daſs die Wege diese werden. Der Raum von 20 bis 2 wird in 2 Hälften mit Synapheia auf 11 gegliedert, indem da der erste dochmische Dimeter endet; der 2. führt dann bis 2 *β*, indem jeder Dochmius 8 miſst. Der Raum von 20 bis 11 und von 11 bis 2 ist je in 5 und 5 geteilt, indem auf 16 und 7 als den letzten Choren der ersten Hälften 20—16 und 11—7 der erste Dochmius von V und von VI enden. Auf 2 *β* steht nun Theseus vor dem Tanzraum 1—20 und schaut ins *πέλαγος* hinein.

VII. VIII: *τοσοῦτον ὥστε μήποτ' ἐκνεῦσαι πάλιν* | *μηδ' ἐκπερᾶσαι κῦμα τῆσδε συμφορᾶς.* Der Trimeter VII kommt nur bis 19; Theseus kann nicht *ἐκνεῦσαι πάλιν.* Er kam von der strophischen Seite her und geriet in das Meer von 20—1 vor dem Ort des Unheils. Dann kehrt er mit einem gebrochenen Schritt um, kommt nicht wieder über 20 zurück; aber auch anderseits kommt er nur bis 1, kann nicht darüber hin *ἐκπερᾶσαι.* Der Seitenschritt von VIII geht nach *ε* und ganz VIII dann auf *ε* entlang, der letzten Reihe der Bretterlage *α*—*ε*, über die er nicht nach *ϛ* kommt.

IX. X: *τίνα λόγον τάλας, τίνα τύχαν σέθεν* | *βαρύποτμον, γύναι, προσαυδῶν τύχω.* Das *τύχω* korrespondiert also mit *τύχα* in II, bildet aber auch in der Nähe, in IX, ein Wortspiel mit *τύχαν.* Auch die 5 Allitterationen mit *τ*, *τίνα τάλας τίνα τύχαν τύχω* erscheinen absichtlich. Es findet aber in VIII. IX. X auch eine Beziehung auf die Antistrophe des 1. Kommos statt; vgl. dort *γυναικῶν πότμοι*, *τίν' ἂν τέχναν*, *λόγους*, *ἐτύχομεν*, *τύχας*, *κακοτυχεστάτα γυναικῶν*, *δυσεκπέρατον.* Das 2. *τίνα*, eine Wiederholung des ersten, auch zu *λόγον* gehörig, wird ebenso nach unten geschritten, *τίνα λό*, *τίνα τύ.* Dann fängt ein ratloses *μεταβάλλειν* in IX. X an, indem *χαν σέθεν* nach oben und rechts, *βαρύποτμον* (*γύ*) nach rechts und unten, *γύναι* nach

oben und links geht. Dabei kommt der 2. Dochmius von X in Erweiterung bis 8 und dann nur bis 6, nicht symmetrisch mit dem 1. von IX, der bis 5 kam, bis 5 zurück. Die Schlufschora ist wieder *β* 2. Kypris steht auf 8.

Auf der 3 Spithamen breiten Kline liegt Phädra mit den Füfsen nach der Thür zu (vgl. Iliad. 19, 212 und dort die Scholien und Erklärer), so dafs noch die meisten Zuschauer ihr Gesicht sehen. Die 4 *πρόσπολοι* stehen paarweise rechts und links auf 5; 3 Spithamen sind = m 0,7 210 125, 5 = 1, 2 016 875.

XI. XII: *ὄρνις γὰρ ὥς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἶ, | πήδημ' ἐς Ἅιδου κραιπνὸν ὁρμήσασά μοι.* Das *ὄρνις* spielt auf *ὄρνιν*, *δύσορνις* im 3. Stasimon an. XI geht bis 21, aus dem Raum vor dem Palast hinaus, bleibt aber noch auf *δ*, in dem Niveau *α—ε*. Mit *πήδημ' ἐς Ἅιδου* thut Theseus einen Schritt über *α—ε* hinaus nach ϛ 23, in die Neigung von ϛ an, einen Todessprung hinab, wie Phädra beim Selbstmord des Erhängens, *κραιπνόν*, mit welchem Wort Theseus sich im Wege wendet und bis 33 kommt; dann eilt er weiter auf der geneigten Fläche 34—46 bis 42 *ιη*, zuletzt wohl accelerando. Auf 42 ist er doppelt so weit wie 21 gekommen, bis wohin er in XI kam; und mit *κραιπνόν* bis *ϑ*, nachher nach der Cäsur mit *ὁρμήσασά μοι* doppelt so weit, bis *ιη*.

Stelle ich ein *δορυφόρημα* B auf ϛ, so tritt XII mit dem ersten Schritt, dem von *πή*, dahin und XI endigt auf *δ* gerade zwischen A und B. In gleicher anapästischer Entfernung folgt dann Γ auf *ϑ* und in doppelter E auf *ιϑ*, so dafs Γ und E auf dem Anfang und Ende von der zweiten Hälfte *ι—ιη* der Strecke *α—ιη* stehen. Gegenüber vom antistrophischen B steht der strophische B und gegenüber nun den strophischen AΓE (s. o.) die antistrophischen AΓE. Schliefslich reihe ich Δ beiderseits in anapästischen Abständen auf *ιδ* ein.

XIII. XIV: *αἰαῖ αἰαῖ, μέλεα μέλεα τάδε πάϑη. | πρόσωϑεν δέ ποϑεν ἀνακομίζομαι τύχαν δαιμόνων.* Beide Kola zusammen führen von 42 bis 1; wodurch sich bestätigt, dafs Seidler 'De vers. dochm.' p. 72 den ersten Dochmius richtig ‿ ◡ ◡ ‿ ◡ ◡ ◡ gemessen hat. XIII geht von *ιη* bis *ι*, von der Reihe von E bis zu der von Γ; *πρόσωϑεν — δέ ποϑεν*, die Seitenschritte gehen hin und her, dies Motiv wiederholt sich bei *ἀνακο—μίζομαι*. Der Trimeter geht nach *ιζ* auf 1, weil der letzte Dimeter, XV, 16 Engen mifst.

XV: *ἀμπλακίαισι τῶν πάροιϑέν τινος.* Wie aus dem Hades hatte Theseus das Geschick der Dämonen von fern her mitgebracht. Nun kehrt er mit den 16 von 1 *ιζ* nach 1 *ια* zurück. Von der Unglücksgegend her, von Abend und Nacht, wo der frühere Frevler gedacht wird. Dafs XIV nicht auf *ιη*, sondern auf *ιζ* endet, leitet die Annäherung ans Ende ein. So wird auch dann in XV mit abnehmenden Abweichungen, *ἀμπλακίαισι*, von 1 nach rechts und links, 3 und 3, 2 und 2 zuletzt nach 1 *α* mit Ganzschlufs geschritten.

Die beiden folgenden Trimeter 834. 835 spricht der Koryphäus vom Platz, 1 *λε*.

c. **Theseus.** Analog seinem ersten System beginnt Theseus mit 2 dochmischen Dimetern und 2 jambischen Trimetern.

I. II: *τὸ κατὰ γᾶς θέλω, τὸ κατὰ γᾶς κνέφας* | *μετοικεῖν σκότῳ θανὼν ὁ τλάμων.* Theseus will aus seinem Haus in das unterirdische Dunkel umsiedeln, in gewaltig aufwallender Stimmung, vgl. Iliad. 21, 177 *ἤθελε θυμῷ.* So geht er aus dem Raum vorm Palast in den abendwärts davon gelegenen draufsen hinüber. Er thut dies mit dem Wort *μετοικεῖν.* Bei *κεῖν* tritt er im Vorübergehen vor Γ, der ihn stützt; bei der schwachen Position von *ὁ* vor *τλ* knickt er ein, kommt ritardando mit *τλάμων* bis 14, wo das Logeion sich nach der Seite abzuschrägen beginnt*), und nach dem Theatron zu, wie im vorigen System, bis *ιη*, im ganzen mit 17 Engen von Seitenschritten, die sich auf 4 Dochmien zu 4, 4, 4, 5 verteilen lassen.

III. IV: *τῆς σῆς στερηθεὶς φιλτάτης ὁμιλίας·* | *ἀπώλεσας γὰρ μᾶλλον ἢ κατέφθισο.* Der Seitenschritt von III geschieht nach der Phädra zu; auch der von IV. Mit *ἢ* nach dem Hephthemimeres tritt ein Gegensatz des Gedankens ein, und Theseus wendet sich in der Reihe *ιε* zurück.

V. VI. VII. VIII: *τίνος κλύω; πόθεν* | *θανάσιμος τύχα,* | *γύναι, σὰν ἔβα,* | *τάλαινα, καρδίαν.* Jambische Tripodie, Dochmius, Dochmius, jambische Tripodie. Libri: *τίνος κλύω*; Konjunktiv = *From whom must I hear?* (Monk). Vgl. 352 *τοῦ τάδ' οὐκ ἐμοῦ κλύεις.* Die 2 Dochmien wechseln die Richtung in fortwährenden *μεταβολαί,* so oft es möglich ist. Die 1. jambische Tripodie geht auf Δ zu. Die 3. endigt auf 8 vor Kypris. Bei *γύ(ναι)* und *τά(λαινα)* gehen die Seitenschritte auf Phädra zu.

IX. X: *εἴποι τις ἂν τὸ πραχθέν, ἢ μάτην ὄχλον* | *στέγει τύραννον δῶμα προσπόλων ἐμῶν*; Antistrophisch gehen Hephth. Penthem. Penthem. Hephth. vor der *μέση* hin und her, von 8 hinüber über 1 nach 5, zurück nach 5, wieder hinüber nach 5, zurück nach 8, mit den beiden Seitenschritten zu *εἴ(ποι)* und *στέ(γει)* sich der *μέση* nähernd. — Dafs kein Dochmius fehlt (Weil S. 128. 186), zeigt die Orchesis.

XI: *ὤμοι μοι σέθεν.* Die 3 ersten Silben enthalten einen Klageruf des Th. über das eigene Weh, die 2 letzten eine Anrede an die Phädra. Dem entsprechend gehen jene seitwärts, indem Th. sich nur mit den Seitenschritten ihr nähert, diese nach 1 gerade auf Phädra zu.

XII: *μέλεος, οἷον εἶ—δον ἄλγος δόμων.* *Que je suis malheureux de voir un tel spectacle* (Weil), indem *οἷον* nicht exklamativ, sondern relativ ist. Er macht eine Art Rundbewegung auf der Seite der Nacht; von 1 *γ* nach 8 und von 8 nach 1 *β* ähnlich wie in XI von 8 nach 1, indem er erst seitwärts, von Phädra fort, dann auf sie zu sich bewegt. XII mufs nämlich schon auf 1 enden, wenn XIII. XIV, einander an Länge gleich, das ganze System mit Ganzschlufs abschliefsen sollen.

---

*) Die *σκηνὴ* . . . . . *πεποικιλμένη παραπετάσμασι καὶ ὀθόναις λευκαῖς καὶ μελαίναις* denke ich mir oben an der Front mit solchen behängt. Bei der Ausstattung mit Schwarz mag man sich der gleichen auf der tragischen Bühne Shakespeares erinnern.

XIII. XIV: οὐ τλητὸν οὐδὲ ῥητόν. ἀλλ' ἀπωλόμην· | ἔρημος οἶκος, καὶ τέκν' ὀρφανεύεται. Das Trimeterpaar geht auf der Nachtseite hin und her von 1 δ mit Ganzschlufs nach 1 α.

d. Der Chor und Theseus. I — V der Koryphäus; VI — X Theseus und der ganze Mittelstoichos; XI die beiden Seitenstoichen.

A. Kirchhoff 1855: vv. 843 — 50 vulgo choro tribuuntur omnes. at vv. 847—50 Theseo AC, hemichorio tribuunt B*B C*. G. Dindorf, Poet. Scen. Graec. Ed. V 1869, 852—855 (= 847—50 A. Kirchhoff 1855, = 852—855, 1867) Theseo tribuit. M, ἡμιχ. VBPC.

Ich lese ἰώ, τάλας ὦ τάλας, da an der ersten Stelle B ἰώ, A (M Ddf.) zwar ὦ, doch γρ. ἰὼ hat. Die Form kommt wohl nur als masc. vor. Zwar meint Passow: „Als Fem. zeigt sich die Form τάλας bei Ar. Thesm. 1038". Dort aber spricht Mnesilochos als Andromeda bald in deutlichen Femininen, ἔχουσ', ἐμπεπλεγμένη 1031. 1032, bald in deutlichen Maskulinen, τὸν πολυπονώτατον 1022, ὀλοόν 1027, bald in Formen comm. gen., μέλεος 1037, κατάρατος 1048. Es kann daher die Form τάλας dort sehr wohl ein Maskulinum sein. Da sich indessen τάλαν weiblich findet, Krüger 'Dial.' § 22, 6, A. 5, und Nominativformen vokativisch vorkommen, Krüger 'Att. Synt.' § 45, 2, A. 5, so wäre doch denkbar, dafs τάλας weiblich gebraucht werden konnte. Dadurch entsteht an unserer Stelle eine nicht lobenswerte Zweideutigkeit, da der Chor soeben Phädra mit φίλα anredete und das Folgende sowohl an Phädra als an Theseus dem Inhalte nach gesagt sein kann. Denn am nächsten liegt es doch, die Form auf die eben erst angeredete Person zu ziehen, da ein Wechsel in der Person des Angeredeten nicht angedeutet ist und der Chor in der Richtung zu singen fortfährt, die er eben hatte, nämlich nach Phädra zu, vor der freilich Theseus steht, aber auch schon vorher stand. Dem steht jedoch der Umstand im Wege, dafs τάλας doch gewöhnlich und zunächst jedenfalls männlich ist. Dazu kommt, dafs auch Theseus das ἰώ, τάλας ὦ τάλας, o weh! Unglücklicher, o Unglücklicher!, diese Worte blofs als λέξις betrachtet, zu sich selbst sowohl als zu Phädra sprechen kann. Darüber nun macht sich Aristophanes lustig, indem er sie, mit Verdeutlichung durch ἐγώ zwar, aber doch einem Weib, das von einem Mann gespielt wird, nominativisch in den Mund legt, so dafs man fragen mag, ob τάλας hier mascul. oder femin. gemeint sei, wie eben vorher μέλεος zweideutig ist. Eine solche Anspielung bei Aristophanes anzunehmen, hat auch darin eine Stütze, dafs sonst solche auf Hippolyt in dem Stück vorkommen, auf Phädra darin 152. 497. 547. 549, und auf das berüchtigte ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ' u. s. w. Hippol. 612.

Indessen hat wohl die Orchesis klar gemacht, dafs Theseus diese Worte maskulinisch verstand, indem er sich dabei von Phädra ab und dem Chor zuwandte; woraus dann wieder folgt, dafs der Chor, der dieselben Worte singt und dessen Aufmerksamkeit durch die Bewegung des Theseus eben auf diesen gezogen wird, diese Worte in demselben maskulinen Sinn versteht, obwohl er nicht blofs nach ihm, sondern auch nach Phädra blickt. Dazu kommt, dafs vorher sich τάλαινα 811. 816. 841 fürs Femininum

und τάλας nur maskulinisch 822. 826 fand. Das σᾷ τύχᾳ kann der Chor doch nur auf Theseus beziehen, während dieser dabei an Phädra denken muſs; denn er kann doch nicht zu sich sagen: von Thränen über dein Geschick werden mir die Augen naſs. So bleibt denn nur übrig, daſs Theseus das τάλας ohne ἐγώ nominativisch als Ausruf braucht, dann bei σᾷ τύχᾳ sich zu Phädra wendet, während der Chor beides vokativisch auf Theseus zieht. Über diese Vieldeutigkeiten spottet Aristophanes.

Der Ausdruck ἡμιχ. verlangt nicht gleiche Gröſse der Hälften, was bei 15 ohnehin unmöglich ist. In den Worten διαιρεθεὶς δὲ ὁ χορὸς εἰς μὲν τμήματα δύο, ἡμιχόρια ὠνομάζετο, παραχρηστικῶς δὲ καὶ χορός, Ritschel. 'Opusc.' I 209 Z. 25 f. und öfter (s. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I 250 ff., 1886), steht davon nichts. Diese Gruppierung wird aber nicht bloſs nach der Gröſse, wonach es gröſsere und kleinere Hälften geben kann, sondern auch nach dem Werte der Teile beurteilt. So ist es auch bei den Ausdrücken πενθημιμερές und ἑφθημιμερές. Dabei wird, was die Gröſse der Teile betrifft, nur auf Arsis und Thesis im allgemeinen Rücksicht genommen, nicht aber darauf, ob sie gleich oder verschieden sind; denn es giebt ein jambisches, jonisches, daktylisches; was aber den Wert anlangt, so sind beide Teile, das π. und ἑ., im Trimeter als Hälften angesehen. Und so kann man auch bei ἡμιχόρια den Mittelstoichos von 5 den beiden Seitenstoichen zusammen von 10 gleichstellen.

In Übereinstimmung mit dem Auseinandergesetzten gebe ich I—V an den Koryphäus, VI—XI an Theseus und den Mittelstoichos, XII an die beiden Seitenstoichen. Für diese Gliederung spricht auch noch Folgendes im Gedanken.

Der ganze Kommos zerfällt in 2 Hauptteile, die durch die Trimeterpartie 856—865 getrennt sind. Der erste, gröſsere endigt mit unserem System. Angemessen ist es, diesen ersten Hauptteil mit einer besonderen Vortragsweise des Schlusses desselben abzuschlieſsen, zu bezeichnen. Diese erhalte ich durch die angegebene Verteilung, wobei eine stete Steigerung der Tonfülle und der Zahl der tanzenden Personen und zuletzt eine ungewöhnliche Tanzart der Seitenstoichen stattfindet (s. u.).

I: ἔλιπες. Ein jambischer Tribrachys, wie VI und VIII Jamben; er wird nach der Seite der Nacht geschritten.

II: ἔλιπες, ὦ φίλα γυναικῶν ἀρί-. Eben dahin auch dieser dochm. Dimeter. Dorthin, in die Hadesnacht, ist ja Phädra gegangen. Das Kolon führt, bis 20 κε, neben E[3] durch Seitenschritte. Der Koryphäus weist auf die Frauen des antistrophischen Stoichos.

III: στα θ' ὁπόσας ἐφορᾷ. An die Grenze des Tanzraums 20. 1. 20 gekommen, wendet er sich um, ohne Seitenschrit wegen der Synapheia der Kola, und schreitet in feierlichen Daktylen auf das himmlische Sonnenlicht und die Frauen des Mittelstoichos, die auf κε stehen, zu, bis 10, indem er nun auf diese weist.

IV: φέγγος ἀελίου τε καί. Auch dies Kolon schreitet Γ[1] nach der Lichtseite, sowohl mit Vor- als Seitenbewegung. Ich messe ἀελίου ◡ ◡ ◡ –,

Genthe 'Lex. Soph.' s. v., so dafs er bis vor B[1] kommt, gegensätzlich zu *ἐξέφηνας εἰς φάος κακά* im 1. Kommos.

V: *νυκτὸς ἀστερωπὸς σελάνα* (mit dem Sternenblick). Das Kolon ist länger als IV, wohl weil Artemis, die im Stück wichtiger als Apollo ist, näher zum Mond als zur Sonne steht. Es wird nach der Seite *νυκτός*, wieder zurück, bis 14 geschritten. Bei den zusammenstofsenden Thesen *ρωπός*, _ _, ist wohl an das Überschreiten der Höhe des Himmelsgewölbes durch den Mond zu denken. Ob *δεῖξις* stattfand und der Vollmond gerade während der ersten Aufführung des Hippolyt am Himmel sichtbar war?

VI: *ἰώ*. Nun zieht Theseus die Aufmerksamkeit auf sich, indem er sich umwendet und mit *ἰώ*, ◡ _, vorwärts auf den Chor zuschreitet. Es ist eine Steigerung in dem *ἔλιπες*, ◡ ◡͡◡, zu *ἰώ*, *ὅσον*, dem zweimaligen ◡ _. Dafs der Chor mit *τάλας* nicht wie bisher an Phädra, sondern an Theseus sich richtet, wird durch diese Bewegung des Theseus deutlich.

Zuerst bespreche ich die Bewegungen des Chors, da das System als Ganzes doch ihm eignet und Theseus nur von hier an teilnimmt; nachher die gleichzeitigen des Theseus.

VII: *τάλας ὢ τάλας*. Der Dochmius geht, wie vorher *ἰώ*, auf Theseus zu mit Seitenschritten und Vorschritten bis vor Δ[1] hin. Ich leite Γ[1] so, dafs er zuletzt nach 1 *με* kommt, wie im 3. Stasimon die Seitenstoichen seitwärts bis *με* kamen.

VIII: *ὅσον*. Dieser Jambus geht gerade auf die offene Thür zu.

IX: *κακὸν ἔχει δόμος*. Dann schreitet er links und rechts bis in die Mitte 1 *με*.

X: *δάκρυσί μου βλέφαρα*. Antithetisch schreitet er dann um 1 herum nach 1 *λζ* zurück. Diese beiden Dochmien enthalten, wie die 4 folgenden, alle je 8 Zeiten, sind *ῥητοί*.

XI: *καταχυθέντα τέγ—γεται σᾷ τύχᾳ*. Von 1 aus geht die Richtung erst nach der Nachtseite, dann wegen des *σᾷ* umgekehrt auf den angeredeten Theseus zu, mit Ganzschlufs nach *λε* 1.

Es ist jetzt darzustellen, wie Theseus wohl dieselben Kola gleichzeitig ausführe.

VI: *ἰώ* macht er, wie oben angegeben, geradeaus.

VII: *τάλας ὢ τάλας*. Das ganze System der Bewegungen des Theseus ist so zu leiten, dafs es in die Runde geht und mit Ganzschlufs nach 1 *α* zurückkehrt. Sie sind, wie im Hippolyt überhaupt nach dem Bisherigen anzunehmen ist, möglichst antithetisch einzurichten. Bei der Heftigkeit der Leidenschaft sind *μεταβολαί* häufig.

VIII: *ὅσον*. Γ[1] bewegte sich bei *ἰώ* nach der Seite, bei *ὅσον* nach vorn; umgekehrt Theseus bei *ἰώ* nach vorn, bei *ὅσον* nach der Seite.

IX: *κακὸν ἔχει δόμος*. Die Hauptrichtung geht, wie bei Γ[1], nach dem *δόμος*, die Seitenschritte antithetisch.

X: *δάκρυσί μου βλέφαρα*. Ebenso in Analogie zu Γ[1].

XI: *καταχυθέντα τέγ—γεται σᾷ τύχᾳ*. Bei *δόμος* fand Halbschlufs auf 1 *β* statt, mit *τύχᾳ* soll Ganzschlufs auf 1 *α* erreicht werden. Das Ganze

VI—XI führte Γ[1] auf der Nachtseite aus; Theseus führt es antithetisch auf der strophischen Seite aus. Γ[1] geht seitwärts nach der Lichtseite zurück, Theseus nach der Nachtseite.

Auch die Nebenchoreuten des Koryphäus machen nach Obigem diese Orchesis von VI—XI mit. Ich lasse die beiden Paare A[1] B[1] und Δ[1] E[1] sich nach entgegengesetzten Richtungen bewegen.

VI. VII. VIII: *ἰώ,* | *τάλας ὦ τάλας·* | *ὅσον.* Effektvoll schreiten Theseus und A[1] B[1] Δ[1] E[1] einander entgegen, während Γ[1] von der Seite herankommt. Dann machen A[1] B[1] und Δ[1] E[1] die Bewegungen des Theseus mit, 2 parallel, 2 antithetisch. Ebenso das *ὅσον*: während Γ[1] mit VII nach der Mitte, mit VIII geradeaus nach dem Logeion schreitet. Ebenso ist alles in IX. X. XI gleichzeitig und antithetisch auszuführen. Zuletzt stehen Theseus und der ganze Mittelstoichos, der des Koryphäus, mit Ganzschlufs je auf ihren Ausgangsstellen, nach leidenschaftlicher Rundbewegung.

Γ[1] steht auf *λε* doppelt so weit von *α*, wie Γ[2] und Γ[3] auf *ιη*, und A[1] B[1] Δ[1] E[1] auf *λδ* ebenso weit vorwärts von *α*, wie im 1. Stasimon die Seitenstoichen bis 34 seitwärts kamen; auch der ganze Raum *ιβ—με* mifst *λδ'* Engen.

XII: *τὸ δ' ἐπὶ τῷδε πῆ—μα φρίσσω πάλαι.* Dies schreiten die beiden Seitenstoichen, die bisher schaudernd still standen, vorwärts nach und zurück vom Logeion, je 1 Choreut hinter dem andern. Während dessen aber stehen nun Theseus und der Mittelstoichos schaudernd reglos.

Mit *ἔα ἔα,* ◡ – ◡ –, schreitet nun Theseus von *α* nach *δ* an den Fufs der 3-stufigen Treppe und nach *ζ* hinauf ans Fufsende der Kline. Er nimmt die *δέλτος* aus der Rechten Phädras und ändert seine Stellung bald nach ihr hin, bald nach aufsen, indem er die *δέλτος* betrachtet. Dabei erhöhen die geöffneten *valvae regiae,* die Holzflügel, die Resonanz seiner Stimme; vgl. Vitruv p. 116, 12. 13.

e. Der Koryphäus. I: *φεῦ φεῦ· τόδ' αὖ.* Mit epiphonematischer *ἐπτάσημος* schreitet Γ, sich abwendend bei *τόδ' αὖ* und mit hoch erhobenem ausgestrecktem Arm den Verlust klagend und hinter sich weisend, von der Unglücksstätte; sich und seinen Genossinnen klagt er sein Leid in diesem System.

In steter Folge des Unglücks, worin eins das andere ablöst, sendet der Gott nun eben dort ein neues. „Mir nun (*μὲν οὖν* zusammenfassend und abschliefsend, Krüger 'Att. Synt.' § 69, 35, 3) ist das Leben überhaupt nicht mehr lebbar, angesichts des Unglücks des Herrscherhauses.“ Die Ausdrucksweise ist eine absichtliche, die Behauptung verstärkende Reminiscenz an 818 *ὦ τύχα,* 821 *κατακονὰ μὲν οὖν ἀβίοτος βίου*; sie ist pointierter als dort, indem auch noch *τυχεῖν* zu *τύχα* hinzutritt. Mir ist das Los des Lebens = das Los, das im Leben besteht; nicht mir werde, sondern mir ist: Optativ ohne *ἄν*, zweifelloses subjektives Urteil, Kühner 'Ausf. Gr.' § 396, 1. Daher ist nicht mit Monk zu 870 *ὥστε* vor *τυχεῖν* zu subintelligieren; die beiden von ihm verglichenen Stellen 1372 *ἔραμαι ἀμφιτόμου λόγχας,* (*ὥστε*) *διαμοιρᾶσαι* und Medea 1396 *φιλίου χρῄζω στόματος παίδων*

ὁ τάλας προσπτύξασθαι enthalten nicht eine Aussage im Indikativ, sondern einen Wunsch, woraus aber nicht folgt, daſs an unserer Stelle der Opativ keine Aussage sei. Den pointierten Ausdruck hier erklärt das Folgende: *ὀλομένους γὰρ οὐκ ἔτ' ὄντας λέγω τυράννων δόμους.* Das *γάρ* geht auf *κρανθέν.* Zwar leben, sind insofern noch, Theseus, Hippolyt, die Häuser der Herrscher; aber *λέγω*, ich nenne sie *ὀλομένους*, sage *τὸ κρανθέν.* Unlebbar ist mir des Lebens Los; nämlich appositionell, im Vergleich mit dem Vollendeten, dem Geschick der Herrscherhäuser, es, das Leben, *τυχεῖν* zu erlosen, nicht überhaupt es zu erlosen, sondern es *πρὸς τὸ κρανθέν* zu erlosen.

II. III: *νεοχμὸν ἐκδοχαῖς ἐπιφέρει θεὸς | κακόν. ἐμοὶ μὲν οὖν ἀβίοτος βίου.* Die 4 Dochmien sind gleich lang und gleich gebaut. In steten *ἐκδοχαῖς* macht Γ[1] einen Gang in die Runde, den er nach der Abendseite beginnt. Er endet und beginnt auf der Reihe von Γ[1], geht durch 1. 9. 1. 9. 1 und *κη κδ ιθ κδ κη.* Jeder Dochmius ist 8 lang. Der Weg des 1. geht zwischen Δ[1] Ε[1], der des 4. zwischen Α[1] Β[1] durch. Zu *ἐπιφέρει* ergänze *κακοῖς.* Die orchestische Symmetrie würde durch *ἐπεισφέρει*, ohne *κακόν*, unterbrochen, indem dann keine fortwährenden *ἐκδοχαί* stattfänden, sondern Jamben einmal dazwischenträten und die stete Wiederaufnahme der Dochmien unterbrächen.

IV: *τύχα πρὸς τὸ κρανθὲν εἴη τυχεῖν.* Dem früheren *κατακονὰ βίου* steht *βίου τύχα* gegenüber. Wie die Lexis *complexio* hat, *τύχα τυχεῖν*, so beginnt und endet der Dimeter auf 1 bei *τύχα* und *τυχεῖν.* Da sogleich V nach der Nachtseite zu führen ist, so führe ich IV vorher auf der Lebensseite herum.

V: *ὀλομένους γὰρ οὐ—κέτ' ὄντας λέγω.* Damit Γ[1] mit VI, 17 Engen, nach *λε* von *ιβ*, der Reihe von Α[2] und Α[3], 23 Engen zurückkehren könne, muſs er in V bis in die Reihe von Γ[2] und Γ[3], *ιη*, kommen. Dies geschieht durch eine kombinierte Seitenbewegung des Dimeters in den beiden von und nach 1 auf der Nachtseite gehenden Dochmien. Dazu bedarf es einmal eines entgegengesetzten Seitenschrittes, welcher passend bei *γὰρ οὐ* geschieht, so daſs das Ganze durch + und ÷ erreicht wird.

VI: *φεῦ φεῦ, τῶν ἐμῶν τυράννων δόμους.* Der schlieſsende Dochmius geht dann in der Mitte zwischen Β und Δ zurück nach 1 *λε.*

Hierauf folgen 6 jamb. Trimeter, die Theseus und Γ[1] vom Platze reden.

Das Bild in den 3 ersten, die Γ[1] spricht, erklärt sich durch Beziehung auf die Reden des Theseus. Dieser hebt die dreieckige, flügelähnliche *δέλτος* jammernd in die Höhe, welche mit einem Unglücksvogel verglichen wird, der *πρός τινος*, *a quodam,* neben jemand, Theseus, schwebt.

Theseus steigert das mit Gleichklang in c XIII gesungene *οὐ τλητὸν οὐδὲ ῥητόν*, nicht zu ertragen, schweigend, und nicht auszureden, wie viel man auch rede, zu dem ohne Gleichklang gesprochenen *οὐ τλητὸν οὐδὲ λεκτόν*, und nicht auszusprechen, mit kurzem Wort; worauf dann Γ[1] mit dem dringenden *λέξον* sich bezieht.

f. g. Theseus. I: *βοᾷ βοᾷ*, ruft Theseus. Er will es nicht *λέγειν*;

die δέλτος, die stumme, βοᾷ. Mit diesem Reim auf ἔα ἔα (βοᾷ mit *iota mutum*) schreitet er den Weg von ζ nach α zurück, den er mit ἔα ἔα von α nach ζ machte. Bei dieser Beziehung fasse ich ἔα ἔα wie βοᾷ βοᾷ als ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ auf. Wie erst die Worte τί δή ποθ' ἥδε δέλτος folgten, so hier die Worte δέλτος ἄλαστα.

II: δέλτος ἄλαστα. πᾷ φύγω. Der Schluſs des Dochmius, πᾷ, reimt sich wieder auf βοᾷ. Der volle, klare Vokal giebt einen sehr lauten Schall. Dies Kolon und die folgenden sind so zu führen, daſs Theseus zuletzt nach 1 α zurückkommt. Die Flucht suchend, eilt er nun zunächst in II von der Thür geradeaus fort, mit Seitenschritten nach 3, 3 und 2, nach der Nachtseite.

III: βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι. Der jamb. Trimeter geht seitwärts, bis 20. Das ὀλόμενος bestätigt das ὀλομένους in 869.

IV: οἷον οἷον εἶδον ἐν γραφαῖς μέλος. Die *repetitio* οἷον οἷον paſst für den starken Gefühlsausdruck. Es zieht den Theseus hin und her, jetzt wieder zu Phädra, die das μέλος in der Hand hielt, ἐν γραφαῖς, welches er jetzt mit sich trägt. Schräg schreitet er wieder nach ζ an die Kline, wie um zu sehen, ob es wirklich so ist, wie der Inhalt des μέλος kündet, um dessentwillen (οἷον = ὅτι τοῖον, vgl. 845; Wecklein) er zur Todesnacht dahin ist (οἴχομαι). Auf 5 ε betritt er mit der Silbe μέ die Treppe.

VI: φθεγγόμενον τλάμων. Das μέλος φθεγγόμενον wiederholt das Bild von βοᾷ. Wieder kehrt Theseus sich um, eilt auf 1 heraus, mit den Weiten von νον τλά bei α 1 vorbei; darauf abermals μεταβάλλων auf Phädra zu, nach 1 α.

Γ[1] ruft ihm αἰαῖ, _ _, zu, wobei Theseus sich wieder umwendet. Dabei schreitet er 4 Engen von λε nach λα zurück; es ist der Anfang seiner rückläufigen Bewegung, insofern das Vorschreiten in d bis με eine Art Intermezzo innerhalb des 2. Kommos war. Man beachte den Sinn von ἀρχηγόν und vergleiche ἐκφαίνεις mit den Stellen, wo dies Verbum sonst vorkommt.

VI. VII. VIII: τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις | καθέξω δυσεκπέρατον, ὀλοὸν | ὀλοὸν κακόν, ὦ πόλις πόλις. Die ersten Dochmien sind 8-zeitig, der 4. ist 7-zeitig. Der 4. steht mit dem 3. in Synapheia, der 2. mit dem 1. nicht. Theseus macht einen ähnlichen Rundgang mit diesen 4 Dochmien wie vorher der Koryphäus mit den 4 in V. 866—868. Er beginnt aber umgekehrt nach der Morgenseite, um nachher das ὀλοόν auf der Abendseite zu schreiten. Und dann wird im 4. Dochmius die Periode nicht so weit, wie nach Morgen die 1., bis nach 9 geführt, inhaltsgemäſs. Von 1 geht er aus und endet mit dem 2. Dochmius, mit ἐν πύλαις, wieder auf 1. Im 4. findet inhaltsgemäſs mit δυσεκ auf 6 eine μεταβολή der Richtung statt, so daſs er nur bis 7 kommt. So bildet der 4. Dochmius, ⏑ ⏗, ⏑⏑ ⏑ ⏑, mit *brevis pro longa* schlieſsend, wieder eine Ausnahme von dem Engerschen Gesetz.

Das abschlieſsende Kolon des 2. Kommos ist aus einer anapästischen und einer jambischen Syz. mit *brevis pro longa* gebildet. Ich lese mit Dindorf 'Poet. Scen. Gr.' V 1869 im Text: ὀλοὸν κακόν, ὦ πόλις πόλις. Hierauf könnte Aristoph. Acharn. 27 ὦ πόλις πόλις anspielen, auch dort vor

Vokal des folgenden jamb. Trimeters, indem Perikles, wie ein 2. Theseus, im Anfang des peloponnesischen Krieges die Landbewohner zur πόλις in Athen versammelt, spöttisch. Als abschliefsendes Kolon eignet sich ein solches aus Anapästen in Jamben sich verkürzendes Metrum besser, als es ein Dochmius thäte, wie man ihn hier wohl konjiziert. Effektvoll sind die Wiederholungen ὀλοὸν ὀλοόν und πόλις πόλις. Auf den Chor schreitet Theseus diese Worte zu. Im ganzen macht er, ζ, α, ιδ, = 19 Engen von hinten nach vorn, wie nach der Seite 19 von 1 bis 20. Auf ιδ steht, die Reihe bezeichnend, der Trabant Δ. — Energisch setzt das Folgende mit dem Namen Ἱππόλυτος ein. — Phädra auf der Kline wird durch eine Puppe dargestellt.

---

11. Das vierte Stasimon. V. 1102—1150.

Στροφὴ α′ (α) V. 1102 ff.		Ἀντίστροφος α′ (a) V. 1111 ff.
Ἠ μέγα μοι τὰ θεῶν	I	εἴθε μοι εὐξαμένᾳ
μελεδήματ᾽, ὅταν φρένας ἔλθῃ,	II	θεόθεν τάδε μοῖρα παράσχοι,
λύπας παραιρεῖ·	III	τύχαν μετ᾽ ὄλβου
ξύνεσιν δέ τιν᾽ ἐλπίδι κεύθων	IV	καὶ ἀκήρατον ἄλγεσι θυμόν·
λείπομαι ἔν τε τύχαις	V	δόξα δὲ μήτ᾽ ἀτρεκὴς
θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων·	VI	μήτ᾽ αὖ παράσημος ἐνείη·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν	VII	ῥάδια δ᾽ ἤθεα
ἀμείβεται,	VIII	τὸν αὔριον
μετὰ δ᾽ ἵσταται ἀνδράσιν αἰὼν	IX	μεταβαλλομένα χρόνον αἰεὶ
πολυπλάνητος αἰεί.	X	βίον συνευτυχοίην.

Στροφὴ β′ (β) V. 1120 ff.		Ἀντίστροφος β′ (b) V. 1131 ff.
οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν᾽ ἔχω	I	οὐκέτι συζυγίαν πώλων
τὰ παρ᾽ ἐλπίδα λεύσσων,	II	Ἐνετᾶν ἐπιβάσει
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας	III	τὸν ἀμφὶ Λίμνας τρόχον
φανερώτατον ἀστέρ᾽ Ἀθάνας	IV	κατέχων ποδὶ γυμνάδας ἵππους.
εἴδομεν εἴδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς	V	μοῦσα δ᾽ ἄυπνος ὑπ᾽ ἄντυγι χορδᾶν
ἄλλαν ἐπ᾽ αἶαν ἱέμενον.	VI	λήξει πατρῷον ἀνὰ δόμον·
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς,	VII	ἀστέφανοι δὲ κόρας ἀνάπαυλαι
ὦ δρυμὸς ὄρειος, ὅθι κυνῶν	VIII	Λατοῦς βαθεῖαν ἀνὰ χλόαν·
ὠκυπόδων ἐπέβας μέτα θῆρας [ἐναίρων	IX	νυμφιδία δ᾽ ἀπόλωλε θεᾶς [φυγᾷ σᾷ
Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν.	X	λέκτρων ἅμιλλα κούραις.

Ἐπῳδός γ′ (γc) V. 1142 ff.

I ἐγὼ δὲ σᾷ δυστυχίᾳ
II δάκρυσι διοίσω πότμον ἄποτμον·
III ὦ τάλαινα μᾶτερ,
IV ἔτεκες ἀνόνατα·
V φεῦ, μανίω θεοῖσιν·
VI ἰὼ ἰώ
VII συζύγιαι Χάριτες,
VIII τί τὸν τάλαν᾽ ἐκ πατρῴας γᾶς
IX οὐδὲν ἄτας αἴτιον
X πέμπετε τῶνδ᾽ ἀπ᾽ οἴκων;

Text. Für die numeri im 4. St. kommt das überlieferte θεᾶς in β IX (1129) besonders in Betracht. Es ist kein interpretamentum, sondern aus β IX nach b IX (1140) zu versetzen. In b IX ist λέχη falsch; dies sieht man aus der Wiederholung durch λέκτρων, sowie daraus, dafs νυμφίδια weder zu λέχη noch über λέχη weg zu ἅμιλλα gehören kann; jenes ist metrisch unmöglich, dieses wegen Sinn und Satz. Liefse sich vielleicht die Entstehung des Fehlers so denken? In der mit Noten versehenen Partitur des Euripides, die er docens brauchte, oder in den Abschriften einzelner Partien davon für die discentes standen die strophischen und antistrophischen Teile der Stasimen einander gegenüber. Ein Abschreiber blofs des Textes änderte dies in unsere Weise, alles hinter einander zu schreiben (vgl. auch Wilamowitz 'Herakles' S. 125. 128/9). Ein früherer Abschreiber, der noch die Gegenüberstellung befolgte, hatte θεᾶς in b vergessen und es in dem Zwischenraum zwischen β und b, etwas zu nahe an β, nachgetragen. Er setzte, etwas tiefer, neben λέκτρων ἅμιλλα als Scholion λέχη. Ein folgender hielt beides für Lesarten und setzte θεᾶς in die Str., λέχη in die Ant. Der Hergang läfst sich bei der Annahme, dafs Str. und Ant. ursprünglich einander gegenüber geschrieben wurden, auch noch anders vorstellen. Dagegen läfst sich schwer denken, dafs θεᾶς zu dem übrigen Inhalt des langen Kolons IX β noch hinzu erfunden sei. In der Ant. pafst es auch sehr gut in den Sinn. Die θεά ist die κόρα Λατοῦς (vgl. 64. 65), die Schutzgöttin der in der λέκτρων ἅμιλλα kämpfenden κοῦραι. Vgl. Plutarch Arist. 20, wo gesagt ist, dafs der Εὔκλεια, Artemis (Preller 'Griech. Myth.'[4] I 319), παρὰ πᾶσαν ἀγορὰν . . . . . προθύουσιν αἵ τε γαμούμεναι καὶ οἱ γαμοῦντες. Die Beziehung zwischen κόρας und κούραις deutet auch das Schol. zu 1137 an: αἱ δὲ ἀναπαύσεις τῶν κορῶν τῶν συγχορευουσῶν περὶ τὸ τῆς Λητοῦς ἱερὸν ἀστέφανοι ἔσονται NAB, wo vorher αἱ δὲ ἀναπαῦλαι τῆς θυγατρὸς Λητοῦς, ὅ ἐστι τῆς Ἀρτέμιδος. Durch die Melodie mochte dies so verdeutlicht sein, dafs κόρας mit Λατοῦς, θεᾶς mit κούραις gleiche Töne hatten, κόρας denselben wie θεᾶς, Λατοῦς wie κούραις. In der Strophe macht die Melodie nur bei ὦ ὄρυ und σεμνάν, wodurch der Gedanke der 3 letzten Kola von β in einer Art *conversio* der Töne eingeschlossen wird, eine Wiederholung bedeutsamer Art. Als eine solche würde sich aber die etwaige Wiederholung der Tonfolge bei λιή und τα θῇ nicht einprägen, da der Reim fehlt und nach θῇ die Silbe ρας hinzutritt

Zahlenverhältnisse der Zeiten und Kola im grofsen. Die Strophen haben 110 + 138 = 248, die Antistrophen 109 + 137 = 246 und die Epode 106 Zeiten. Dies führt auf 250, 250 und 100 als zu Grunde liegende Gröfsen, indem 248, 246 und dann 106 sich mit παραλλαγαῖς von ÷ 2 und ÷ 4 = ÷ 6 und dann + 6 gegen 250, 250 und dann 100 ausgleichen. Und wenn wir, wie im 1. St., wieder je 10 Kola für je 1 Str. und 1 Ant., wie auch im 2. und 3. St., und für die Epode annehmen, so kommen auf jedes Kolon im Durchschnitt in Alpha 11, in Beta 14, in Gamma 10, zusammen für jeden Choreuten 60 = 11 + 11, 14 + 14, 10 Zeiten. — So haben denn die Stasimen 1. 2. 3. 4 je 25, 20, 20, 25 Kola,

indem das 1. und 4. je 1 Epode, das 2. und 3. keine haben, die Zahl der metrischen Ganzperioden also 5, 4, 4, 5 beträgt. Zur Ausgleichung der orchestischen ταραχή im 2. St. (s. o.) kommen im 3. dazu 2 mal 48 Zeiten und 2 Kola.

Gliederung des Sinns. Alphastrophe. Ich schwanke zwischen Freude und Trauer hin und her; 3 und 3, zusammen 6 Kola. Ob man Götter oder Menschen als Subjekt zu μελεδήμαθ' und ξύνεσιν denkt, trägt für jenen allgemeinen Gegensatz nichts aus. Diese 6 Kola bilden die 1. H.-P. Die 2. H.-P. hat 4 Kola: VII. VIII, die Einfluſs übenden Umgebungen wechseln von allen Seiten; IX. X, das Leben der Menschen (das sie eben in diesen Umgebungen führen) ändert sich (in ihnen) vielumirrend immerwährend.

Alphaantistrophe. Wieder 6 Kola. I. II, Folgendes möge mir die Moira gewähren; III. IV, Glück mit Wohlfahrt und einen Sinn, der von Schmerzen ungetrübt ist; τύχα, Äuſseres, mit ὄλβος, Äuſserem; θυμόν, das Innere, wovon nicht gesagt wird, wie es positiv sein möge; vielmehr wird nur durch eine zunächst negative adjektivische Bestimmung angedeutet, daſs es die positive gegenteilige Eigenschaft haben möge. So gehört IV, obwohl grammatisch Objekt zu παράσχοι, doch im Gedanken, inhaltlich mehr schon zu dem Negativen in V. VI. Dies letztere Negative ist aber wiederum grammatisch dann zwar ein eigener Satz mit Nominativ, doch als ganzer Satz inhaltlich Akkusativ-Objekt des Gedankens von παράσχοι, verleihen möge mir die Moira, daſs δόξα überhaupt nicht ἐνείη. So überwiegt die Gliederung 3. 3 über die in 4. 2. Gegensätzlich sind παράσχοι und μήτ' ἐνείη. Zu ἐνείη noch μοι aus I zu denken, ist zu entfernt. Man erkläre: möge dabei sein (bei dem, was ich wünsche; wollte man erklären: „möge bei mir sein“, so müſste es besser παρείη heiſsen). Kann man denn nicht übersetzen: „möge nicht in mir sein“, so bedeutet auch δόξα nicht „Meinung, Wille“. Es ist hier = Geltung in auſserordentlichem Grad, Ruhm, ὑπερφέρουσα δόξα, Schol. 1115. Das Bild ist aus dem Münzwesen genommen. Das Metall der Münze ist vollwertig, minderwertig, allgemeine Geltung kommt jenem zu, diesem nicht; das Zeichen der Geltung ist die Prägung durch Bild und Wort. Das ist hier aufs Ethische übertragen. Das Ethische ist vollwertig, minderwertig; jenem kommt allgemeine Geltung zu, wobei hier katexochen an ὑπερφέρουσα sowohl Geltung als Sittlichkeit gedacht ist, diesem nicht; wird die minderwertige Sittlichkeit für vollwertige, ausgezeichnete gehalten, so ist die δόξα, Geltung, der ausgezeichneten verdreht, dahin, wohin sie nicht gehört, dem Minderwertigen beigelegt; gilt die vollwertige für vollwertig, so ist die Geltung δόξα nicht dahin gedreht, wohin sie nicht gehört, und ist positiv — das liegt wieder in dem negativen ἀτρεκής — richtig, berechtigt; das Zeichen der berechtigten Geltung ist jede Auszeichnung, Bezeichnung durch Sache und Wort (passiv = Ruhm, d. i. Gerühmtwerden, das Wort ist das Rühmen). Ist nun also die δόξα des Ethischen unverdreht, so ist es auch das Ethische; Sache und entsprechende Geltung sind vereint. Um Ausgezeichnetes handelt es sich hier; wozu nachher συνευτυχοίην, σὺν ἄλλοις NAB, den Gegensatz bildet. Bei der Unzertrennlich-

keit nun von unverdrehtem ethischem Wesen und unverdrehtem Gelten, d. h. indem das Gelten nicht unverdreht sein kann, wenn es nicht dem unverdrehten Wesen zuteil wird, ist es möglich, von unverdrehter Geltung, *δόξα*, zu sprechen und damit auch unverdrehtes Wesen, *ἀτρεκὴς ἐπιτήδευσις*, zu meinen (V. 1115 und 261). Ebenso kann anderseits, *αὖ*, bei der Zugehörigkeit des Zeichens zur bezeichneten Geltung, die falsch bezeichnete Geltung, die eigentlich als die des minderwertigen Seins bezeichnet sein sollte, aber das Zeichen des vollwertigen erhalten hat, die falsche Geltung metonymisch gemeint sein. Mit diesen Metonymien der Geltung für das Sein und des Zeichens für die Geltung wechselt hier Euripides variierend. Der Scholiast 1115, *παράσημος ..... παρὰ τὸ σημεῖον καὶ τὸ σύμβολον τῆς ἀτρεκότητος καὶ τῆς ὑπερφερούσης δόξης*, bezieht *ἀτρεκ.* auf das Sein, im Unterschied von seiner *δόξα*. Das Publikum hat natürlich beide Metonymien des Euripides zusammen denken sollen und gedacht und bei *δόξα* beide Beziehungen zu Sache und Zeichen empfunden, *δόξα* dazwischen als (Ruhm) Geltung gedacht. Der Chor wünscht sich nun überhaupt keine *δόξα*, nicht die des festen, nicht schwankenden ethischen Charakters und nicht die falsche des nur dafür geltenden. Sie bringt Unglück, indem sie Neid bringt. Dazu ist gar nicht einmal nötig, daſs der Ruhm den Berühmten hochmütig macht, wiewohl er das leider meistens thut. Daſs jemand, der mit Recht berühmt ist, wirklich das Gute mit festem Willen erstrebt, das erbittert schon an sich den gewöhnlichen Menschen, indem es ihn geniert. Darum wünscht der Chor sofort, *ῥᾴδια ἤθεα* zu haben; darum haſst die Trophos (V. 261) die *ἀτρεκεῖς ἐπιτηδεύσεις*, denn *δεῖ τι καὶ καθυποκρίνασθαι*, Schwartz Schol. p. 38, 10 ff.; diese sind nie *λίαν*, *ἄγαν*, V. 264. 265. Damals glaubte die Trophos noch, daſs die *φιλία* Phädras dem abwesenden Gemahl gelte. Waren ihr Phädras vorhergehende Äuſserungen auch für eine zu starke derartige Sehnsucht auffallend, daſs sie nämlich das Roſs tummeln, den Speer werfen möchte, so waren sie bei der Liebe zu einem so gewaltigen Gemahl, wie Theseus, doch immer erklärlich. Damals war es noch *ἄσημα*, was für eine *νόσος* diejenige Phädras sei, V. 269. Nachher erst zeigte es sich deutlich der Trophos und dem Chor, daſs die Krankheit ein *ἔρως* zu Hippolyt sei. Bei letzterem kam zur *ἀτρεκότης* freilich auch noch Hochmut, das *σεμνόν*, hinzu, V. 93; aber darum blieb die *δόξα* seiner Keuschheit, seines keuschen Wesens, doch unverdreht. Anders verhält es sich mit Phädra; ihre *δόξα* ist *παράσημος*. Hippolyts *δόξα* blieb fest, wenn auch einmal jemand daran zweifelte, *κεἰ μὴ δοκεῖ πατρί*, 1101. Aber Phädras *δόξα* ward dauernd als Schein enthüllt. Sie war *παράσημος*. Die lobpreisenden Worte über sie, auch die *δέλτος*, waren ein falsches *σημεῖον*. Die *δόξα*, die durch sie bezeichnet ward, ward zwar richtig bezeichnet, war aber keine richtige, entsprach nicht der *ἐπιτήδευσις* Phädras, war nicht *ἀτρεκής*, das ihr entsprechende *σημεῖον* entsprach also auch nicht der *ἐπιτήδευσις*. Diese war nicht feststehend, weil sie nicht sittlich war; denn alles Unsittliche steht nicht konsequent fest, sondern ist in sich widerspruchsvoll. Phädra wollte *εὐκλεής* sein (47. 404. 423. 489. 687), ob mit Recht oder Unrecht;

diese ἐπιτήδευσις war nicht ἀτρεκής. Phädra war ein κίβδηλον κακόν, was Hippolyt verallgemeinernd vom Weib überhaupt sagt, 616. 617. Die ἐπιτήδευσις des Hippolyt war ἀτρεκής, ernst gemeint, fest sittlich, wenn auch das hinzukommende σεμνόν seines sittlichen Hochmuts tadelnswert war; das änderte in jener ἀτρεκότης nichts. Seine δόξα war aber eine außergewöhnliche, ὑπερφέρουσα. Von ihr ist, wie in den ersten 4 Kolen, noch in der 3. Person die Rede. — In den folgenden 4 Kolen ist nicht etwa von einer dritten Art δόξα die Rede; ἀτρεκής und παράσημος bilden, wenn auch beides metonymisch, eine logisch abgeschlossene, vollständige Disjunktion. Vielmehr wird nun von ἤθεα, der Sache, gesprochen, und es steht das Verb in der 1. Person, συνευτυχοίην. Nicht ausgezeichnete, abgesonderte, sondern leicht sich immer in die Zeit schickende ἤθεα wünscht er sich; so wird er keinen ausgezeichneten, beneideten Ruhm haben, sondern mit (der Menge) glücklich sein, das möchte er sein Leben lang.

Betastrophe. 6 Kola: denn ich habe keinen reinen Sinn mehr (vgl. vorher ἀκήρατον θυμόν), des Unverhofften wegen; 4 Kola: o Land, wo du dich jugendlich ritterlich bewegtest. Von den 6 enthalten die ersten 2 den allgemeinen Gedanken und führen die folgenden 4 ihn an dem Einzelfall Hippolyts aus. Von den 4 aber gedenken VII. VIII des Orts besonders der Rosseübungen am Meer und des Orts der Jagd und IX. X des Sportes selbst, der Jagd.

Betaantistrophe. 6 Kola: nicht mehr wird die Kunst von dir geübt werden; 4 Kola: der Artemis Dienst ist dahin. Die 6 sind geteilt in 4, du wirst nicht mehr die Rosse in Limna üben, und 2, deine Musik wird im väterlichen Hause aufhören; die 4 in 2, unbekränzt (vgl. V. 73) sind die Ruhmstätten der Kora Letos, und 2, dahin ist den κούραις der Göttin (der Tochter Letos) der maidliche Wettstreit ums Ehelager (bei dir).

Epode. Meine Trauer um dich, I. II, um deine Mutter, III. IV. V. O ihr Chariten, VI. VII, warum treibt ihr ihn aus dem Vaterland, VIII. IX. X? So ist die Gruppierung des Sinns, wenn man diesen auf die Zahl der Kola der Epode im allgemeinen verteilt: I—V, Menschen und ihr Leiden, VI—X, Göttinnen und ihr Thun. Sieht man aber auf die Verteilung in γ und c, so ist im einzelnen die Ordnung: c I. II Objekt Hippolyt mit γ III Objekt die Mutter (ὦ vokativischer Anruf); c IV Objekt die Mutter und Hippolyt, γ V wehe; γ VI ach!, c VII ihr Chariten, VIII. IX Objekt mit X euer Thun.

Allgemeines über die Orchesis des 4. Stasimons. Die Tänzerstoichen waren im 3. Stasimon wieder nach 20 gekommen, so daß sie nun am Anfang vom 4., wie am Schluß vom 3., auf 20 stehen, wo sie am Schluß vom 1. und am Anfang vom 2. standen. Innerhalb beider Stoichen ist die ursprüngliche jambische Reihenfolge am Anfang vom 1., ΑΒΓΔΕ, zur anapästischen ΑΒ, ΓΔ, Ε am Ende des 1. und, nach dem Dazwischentreten der ταραχή (s. o.), am Ende des 3. zu Α, ΒΓ, ΔΕ geworden, aus welcher anapästischen Reihenfolge nun am Ende des 4. die Rückkehr in die jambische ΑΒΓΔΕ zu erwarten ist, um diese Symmetrie zu vollenden. Zu dem Ende müssen ΑΓΕ um je 1 von ιβ, ιη, κδ nach ια, ιζ, κγ und ΒΔ

um je 2 von ις, κβ nach ιδ, κ rücken, wodurch die ganzen Stoichen von ιβ—κδ nach ια—κγ zurückkehren. Was aber die Richtung von rechts nach links und von links nach rechts vorm Publikum betrifft, so ergeben die Durchschnittsgröfsen der Kola mit ihren Zahlen der Engen thematisch die Reihen 32. 20. 20. 32 für die Ausgangs- und Schlufsstellungen der 4 Stasima.

Die Tänzerstoichen schritten bisher, von den παραλλαγαί bis und von 34, 16, 10 abgesehen, 5 Wege zwischen 32 und 20, 6 zwischen 20 und 8, 2 zwischen 32 und 45. Nun sind nachher im 4. St. von jedem Tänzerstoichos noch 5 Wege zu schreiten. Lege ich davon 1 zu den 5 zwischen 32 und 20, 4 zu den 2 zwischen 32 und 45, unbeschadet etwaiger auch dabei noch wieder eintretender Parallagai, so fallen dann überhaupt je 6 in die 3 Abteilungen des Raums von 8—45, nämlich in 8—20, 20—32, 32—45. Ich lasse demgemäfs im 4. St. jeden der 10 Choreuten der Tänzerstoichen erst von 20 nach 32 je 1 mal, dann zwischen 32 und 45 je 2 mal hin und her schreiten, wobei wieder Parallagai stattfinden.

So finden also der erste Anfang und letzte Schlufs der 4 Stasima auf 32, alle inneren Anfänge und Schlüsse (nicht der Teile, sondern der ganzen Stasima) auf 20 statt.

Die ganze Ausdehnung des Tanzraums der Thymele von rechts nach links, soweit er im Hippolyt benutzt ist, verteilt sich so: 13 in der Mitte (nämlich 7. 1. 7, d. i. 2 mal 7 in Synapheia) und dann in Diazeuxis nach aufsen: zunächst links und rechts je 25, d. i. 8. 20. 32 = 2 mal 13 in Synapheia, dann ebenso je 13, nämlich 33—45, in Diazeuxis. Zusammen 13, 25, 13, 25, 13 = 89, und zwar in Diazeuxis nach aufsen jede 13 und 25, in Synapheia die 13 der Mitte in sich = 7. 1. 7; die 25 in sich = 8. 20. 32, beiderseits; ohne Synapheia in sich die 13 von 33—45 beiderseits. Die 7. 1. 7 in der Mitte nimmt der Sängerstoichos ein. Die Tänzerstoichen, im 1. St. von 32 nach 20 gekommen, schreiten im 4. St. nach 32 zurück. Dazwischen schritten sie im 2. St. zwischen 20 und 8, im 3. St. zwischen 20 und 45 hin und her. Alles dies thematisch. Im 4. St. schreiten sie in Alpha 2 $\times$ 11 nach aufsen von 20 bis 42; in Beta 14 von 42 zurück nach innen und wieder 14 nach aufsen bis 42; endlich in Gamma 10 von 42 nach 32, nach innen zurück. Auch dies alles ist thematisch zu verstehen.

Ich nenne in 1 Ganzperiode Einzelwege solche Wege, wo 1 Choreut 1 Weg, Doppelwege solche 2, von denen der 2. unmittelbar, Wechselwege solche 2, von denen der 2. nach Dazwischentreten von 1 oder mehreren andern dem 1. eines Choreuten folgt.

In 1. = (1. Stasimon) α a und 1. β b sind I. II, III. IV Doppelwege, V. VI. VII, VIII. IX. X Wechselwege. In 4. α a und 4. β b sind I. II, III. IV, V. VI Doppelwege, VII. VIII, IX. X Wechselwege. In Gamma 1. wie 4. sind lauter Einzelwege, so geordnet, dafs eine gewisse Symmetrie in der Verteilung der Wege zu je 2 an je 2 gleichstellige Choreuten von c und γ stattfindet.

Die räumliche Reihenfolge Α Β Γ Δ Ε, die die Choreuten in der ursprünglichen Stoichosaufstellung haben, ist im 1. St. zeitlich mit der Ausnahme beibehalten, daſs sie in den 2. Triaden von a β b und in γ verändert, in den äuſsern Gliedern α und c nicht verändert ist. In 4. aber ist in α a und β b die Stellung antithetisch Ε Γ Δ und Ε Δ Γ, Α Β und Β Α, in c ziemlich unverändert, Ε Α, Β Γ Δ, indem nur Ε an die Spitze gestellt ist, in γ veränderter, Γ Δ Β, Α Ε.

Thema und Variation. Bei der Untersuchung, wie die Quantität in den Kolen des 1. und 4. Stasimons in bestimmte *πόδες* qualitativ verteilt ist, muſs man immer auf die Beziehung der beiden Stasimen zu einander achten.

Die Durchschnittszahl der Engen ist im 4. St. für je 1 Kolon von Alpha 11, von Beta 14, von Gamma 10 und im 1. St. bezw. 12. 13. 14. Somit haben im 1. wie 4. St. je 1 Kolon von Alpha und je 1 Kolon von Beta zusammen 25. In allen 5 Stasimen zusammen hat durchschnittlich je 1 Kolon 4 Baseis und je 1 Basis reichlich 3 Engen. Ungefähr darauf kommt man auch bei den Baseis und Engen im 1. wie 4. St., jedes für sich genommen, wenn man je in Alpha und Beta die 25 Engen der beiden Kola auf 2×4 Baseis verteilt; und im 1. und 4. St. zusammen genommen, wenn man die $14 + 10 = 24$ Engen in beiden Gammen zusammen durch 2×4 teilt.

Alpha hat im 1. St. 4. 6, im 4. St. 6. 4 Kola. Die 6 hier beziehen sich auf die 4 dort durch die Qualität der *πόδες* so, daſs I. II, III. IV den I. II, III. IV analog und dann V. VI in 4. wieder den I. II in 4. gleich gebildet sind. Dies wurde für das Publikum auffaſsbar, indem 4. I und dann 4. V in einer singulären Weise, wie sie seit 1. I nicht wieder vorkam, rein daktylisch sind, ≐ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ≐ Λ Λ / ≐ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ≐ ⏑ ⏑ in 1., ≐ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ≐ Λ / ≐ ⏑ ⏑ ⊥ ⏑ ⏑ ≐ ⏑ in 4. Dieser Rhythmus entspricht dem Inhalt, indem sich 1. I wie 4. I feierlich auf Götter bezieht: *Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ* und *ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν*. Wie nun von Anfang an der Gedanke in 1. Alpha stets erregter, in 4. Alpha stets schwankender wird, so wird dies auch im Rhythmus sogleich ausgedrückt. In I sind sinkende, in II steigende Gesamtrhythmen, in beiden nur isische, in I aber nur daktylische einfache Rhythmen, in II von den übrigen 2 steigende – ≐, ⏑ ⏑ ⊥, zwei sinkende ⏑̇ ⏑ ≐ –, während ⏑ ⏑̇ noch fehlt (es kommt erst in III im 4. Päon vor). Da ≐ – in II katalektisch ist, – ≐ ⏑ ⏑ ⊥, ⏑̇ ⏑ ≐, so bleibt in I wie in II das Geschlecht des Gesamten in den Zahlen der Zeiten gleich, hier wie dort 8. 4, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ und – – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –, diplasisch. In 4. I. II haben *θεῶν μελεδήματ'* sinngemäſs Hauptikten.

In III. IV tritt zu je 1 diplasischen Joniker, je 1 geraden Fuſs, je 1 schräger Fuſs, ein hemiolischer Päon; beide Rhythmen treten antithetisch ein: in 1. ⏑ ⏑̇ ≐ –, ≐ – ⏑̇ ⏑ und ⏑ ⏑̇ ⏑ ≐, ≐ ⏑ ⏑̇⏑, in 4. ⏑̇ ⏑ ≐ –, ⏑̇⏑̂ – ⏑̇ ⏑ und ⏑ ≐ ⏑ ⏑̇, ⏑ ≐ ⏑ ⏑̇. So steigert sich die Erregung weiter. In 1. ist III ⏑ ⏑̇ ⏑ ≐ steigend, IV ≐ ⏑ ⏑̇⏑ sinkend, in 4. aber sowohl III als IV ⏑ ≐ ⏑ ⏑̇, ⏑ ≐ ⏑ ⏑̇ steigend. Auch darin ist in 4. gröſserer Wechsel als in 1., daſs der Joniker

in 1. III keine Variation hat, der in 4. III sie hat, indem in 4. III der 2-zeitige Teil desselben nur durch die Flöte ausgedrückt wird, während in 1. III thematisch Gesang und Flöte zugleich ertönen. Wieder eine analoge Steigerung findet von 4. *α* III zu 4. a III statt, indem 4. a III auch vom 4-zeitigen Teil noch 1 Kürze bloſs durch die Flöte ausgedrückt wird, also Λ, ⏗ ‿ und Λ Λ, Λ ⏑ ‿, *λύπας* und *τύχαν*; das *λύ* ist lastend schwer, das *τύ* hat lebhaftes sforzato. Die Weglassung des ⏑⏑ vor *λύ* entspricht dem *παρ-αιρεῖ*. In 4. *α* IV beginnt *ξύνεσιν* lebhaft froh, indem *ξύνε* den Hauptiktus hat, ⏑⏑ ‿ ⏑⏑. Eingeschoben ist *ἐλπί*, entsprechend dem *κεύθων*, Analog *ἄλγε'* in a IV; möge der *θυμός* solche nicht in sich haben.

Zu Anfang von 4. *α* VI ist, entsprechend der schweren Stimmung, die vom Schlusse ven V her herübergezogene Kürze, Enge ⏑ mit der beginnenden ⏑ von ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗ zu 1 Länge, Weite vereinigt, in *θνα*.

In der 2. H.-P. von 4. Alpha schlieſsen sich VII. IX mit ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ und ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗ an I. II, V. VI an. Während aber diese je 1 zusammenstehendes Paar bilden und durch das anderweitige zusammenstehende Paar ⏑ ⏑ ⏗ ‿, ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ und ⏑⏑ ‿ ⏑ ⏑, ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ getrennt sind, stehen VII und IX einzeln, indem hier die anderartigen Kola VIII und X, auch einzeln stehend, mit ihnen verflochten sind. In dieser Analogie bilden V. VI. VII, VIII. IX. X in 1. *α*, getanzt von Γ Δ E, Γ Δ E, und VII. VIII, IX. X in 4. *α*, getanzt von A B, A B, Wechselwege. Ein Gegensatz aber liegt darin, daſs in 1. alle 6 Wege schräge, in 4. VII. IX gerade, VIII. X schräge sind.

Die Durchschnittszahl der Engen eines Kolons in 4. Beta ist 14. Gerade so viel hat *β* b I. Entsprechend dem Gedanken des *οὐκέτι καθαράν* besteht es nicht mehr bloſs aus reinen Daktylen, sondern aus solchen und einem *ῥυθμὸς μικτός*, einem *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου*, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗. 4. *β* b II aber ist wie 4 *α* a II ganz gerade. Zu *α* I ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ist in *β* I noch ⏑ ⏗, mit Umbildung des Geraden in einen *μικτός*, hinzugefügt, zu *α* II ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗ in *β* II noch vorn ⏑, hinten ‿, so daſs daraus *ὁλόκληροι* werden. Dann folgt in der 1. rhythmischen H.-P. ein schräges Kolon, ⏑ ⏗ ⏑ ⏑⏑, ⏗ ⏑ ⏑⏑, ⏑ ⏗. Für sich ist ⏑ ⏗ ein einfacher, also gerader *πούς*, hinzugefügt aber zu ⏗ ⏑ ⏑⏑ nimmt er, wie ein bloſser Schritt, ⏑ oder ‿, die schräge Natur des Hauptteils ⏗ ⏑ ⏑⏑ in dem Ganzen an, ⏗ ⏑ ⏑⏑, ⏑ ⏗. In der 2. rhythmischen U.-P. von 4. *β* b, in IV. V. VI, sind die Rhythmen von IV. V antithetisch zu denen von I. II in der 1. U.-P. von 4. *β* b, in I. II. III rücksichtlich der Folge der je beiden Kola; in I. II ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ und ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗ ‿, in IV. V ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏑ ⏑ ⏗ ‿ und ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗. In *β* VI aber besteht ein anderes Verhältnis zu *β* b III, indem dort ⏗ ⏑ eingeschoben, hier ⏑ ⏗ zugefügt ist, VI ⏑ ⏑ ⏗ ⏑, ⏗ ⏑, ⏑⏑ ⏑ ⏗ ⏑, III ⏑ ⏗ ⏑ ⏑⏑, ⏗ ⏑ ⏑⏑, ⏑ ⏗. Diese beiden stehen aber wieder antithetisch zu VIII. X in der 2. H.-P. von 4. *β* b, so daſs die 4 schrägen Kola in *β* b die Form a b b a bilden, worin a b thematisch, b a parallaktisch sind, nämlich III. VI, wie eben angegeben,

VIII. X ⏑⏑ ⏓ ⏑, ⏑⏑⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ und ⏒ ⏑⏑ ⏑ ⏓, ⏑ ⏓ – aus – ⏓ ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ und ⏒ ⏑⏑ ⏑ ⏓, ⏑ ⏓ – ⏓. Dieses Ganze von 4 schrägen Kolen in βb verhält sich sodann zu dem Ganzen der Kola III. IV, VIII. X in αa nnd mit diesem zusammen zu dem Ganzen der Kola in 1. αa I. II, III. IV, 1. βb I. II. III. IV. In 1. nämlich waren in αa I. II sinkend, steigend, III. IV steigend und sinkend, in βb I. II steigend, sinkend, III. IV steigend, sinkend; αa I. II daktylisch, anapästisch-jonisch, III. IV jonisch-päonisch, βb I. II epitritisch, μικτοί, III. IV jonisch, jonisch-spondeisch-daktylisch in β, spondeisch-daktylisch-jonisch in b.

Verteilung der Kola an die Choreuten. Im 1. Stasimon begann A, im 2. B, im 3. Δ. Hiernach dürfte im 4. Stasimon E beginnen. Der überschlagene Hegemon Γ nämlich wird eine andere Stellung als so bloſs in der Reihenfolge nachträglich 4 nach 1, 2, 3 beanspruchen dürfen. Siehe beim 5. Stasimon. B und Δ schritten zu Anfang nur I, indem ein anderer Choreut sie in II ablöste. A im 1. Stasimon machte aber sogleich die Wege I und II; und so gebe ich hier im 4. analog I und II an E.

Durch den Sinn waren im 1. Stasimon in Alpha wie in Beta je 4 Kola gegen 6 gestellt. Umgekehrt sind im 4. je 6 gegen je 4 gestellt. Dort erhielten A und B die je 4, Γ, Δ und E die je 6. Ich vermute, daſs im 4. Stasimon hier ΓΔE die 6, AB die 4 erhalten. Nach dem Inhalt der Alphastrophe ist nun die Gruppe der 3 Choreuten, welche von der Trauer fortstrebt, aber doch bei den Geschicken und Thaten der Sterblichen zurückbleibt, zurückgehalten wird, von der Gruppe der 2 zu entfernen, welche die Geschicke und Thaten der Sterblichen als wechselnde darstellen. Zunächst wird dies am klarsten, wenn, nachdem sich E nach der von A entgegengesetzten Seite fortbewegte, Γ sich von B entfernt und damit sich die Gruppe ΓΔE von AB loslöst. Γ erhält dann auch IV und schreitet damit ebenfalls nach der Seite von E hinüber. Infolge davon fallen V. VI an Δ. In der 2. H.-P. ist hierauf ein steter Wechsel auszudrücken, und so fallen abwechselnd VII an A, VIII an B, IX an A, X an B. Dabei lasse ich, um den Gegensatz zur 1. H.-P., die von E begonnen wurde, recht scharf auszudrücken, die 2. von A, dem von E am meisten entfernten Choreuten, von der andern Seite her beginnen.

In Beta ist, in fortgesetzter Symmetrie zum 1. St., die fortgesetzte Verteilung der ersten, 6, Kola paarweise an ΓΔE, der zweiten, 4, Kola abwechselnd an AB zu erwarten.

Unter bestimmter Anspielung auf Alpha I. II in den Worten *φρέν'* in β I, *φρένας* in α II, wird das *οὐκέτι γάρ* dadurch ausgedrückt, daſs der Choreut, der nach der Glücksseite sich bewegte, damit aufhört, um sich nach der Unglücksseite zu bewegen. Es fängt mithin E wieder an, in β I. Der schräge *μικτός* am Ende geht schon zurück nach der Unglücksseite; dies wird durch die Seitenschritte zu Anfang von II fortgesetzt. Vom Lande des Lichts nun soll der Stern in ein anderes Land, das der Nacht, stürzen. Am weitesten nach der Lichtgrenze hin steht Γ, infolge seiner Bewegung in α; E, auf derselben Reihe bisher, ist schon um 1 nach der

Nachtseite hin gerückt. So wird denn Γ energischer als Δ das „vom Licht fort zur Nacht“ ausdrücken, von oben, vom Himmel herab nach unten, indem Δ weiter unten steht; Γ auf ϰς eben über, Δ auf ϰ, eben unter dem Querband. So fällt denn V. VI an Γ und infolgedessen III. IV an Δ. Dies ist antithetisch zu α, wo III. IV an Γ, V. VI an Δ fiel. Das antithetische Verhältnis wird aber in der 2. H.-P. von Beta fortgesetzt, wenn VII an B, VIII an A, IX an B, X an A fällt; denn in Alpha fiel VII an A, VIII an B, IX an A, X an B.

In den Antistrophen die Verteilung der Choreuten anders als in den Strophen vorzunehmen, ist in ihnen kein Grund enthalten.

Die Verteilung in der Epode ist durch die in Alpha und Beta bedingt und angedeutet. Geschritten haben bisher

	E	Δ	Γ	B	A		E	Δ	Γ	B	A
in der	10	10	9	6	8	in der	10	10	8	6	8
Alphastrophe	14	14	14	11	14	Alphaantistrophe	14	14	14	11	14
in der	14	11	16	16	13	in der	14	11	16	16	13
Betastrope	10	14	12	20	12	Betaantistrophe	10	14	12	19	12
	48	49	51	53	47		48	49	50	52	47

Da im 4. St. im ganzen jeder Choreut 60 schreiten soll, so haben also noch zu schreiten E 12, Δ 11, Γ 9, B 7, A 13 und E 12, Δ 11, Γ 10, B 8, A 13. Nun zählen in der Epode I 12, II 13, III 9, IV 8, V 11, VI 7, VII 10, VIII 13, IX 12, X 11. Mithin fallen auf der strophischen Seite der Epode III an Γ, VI an B und auf der antistrophischen IV an B, VII an Γ, weil nur in III, IV, VI, VII, also nur je 1 mal 9, 8; 7, 10 vorhanden sind und nur den genannten 4 Choreuten 9, 8; 7, 10 Engen fehlen.

Was aber die Verteilung der übrigen 6 Kola der Epode an die übrigen 2 × 3 Choreuten $E^2 E^3$, $\Delta^2 \Delta^3$, $A^2 A^3$ betrifft, so bietet auch hier wieder die Beziehung des 4. zum 1. Stasimon einen Anhalt. Es begann im 1. Stasimon der antistrophische A, der die Alphaantistrophe begonnen hatte, die Epode. So lasse ich auch hier den antistrophischen E, der die Alphaantistrophe begonnen hat, die Epode beginnen. Ihm fehlen auch noch gerade 12 Engen, die I hat. Dann haben II und VIII je 13 Engen, wie A^2 und A^3; ich lasse A^3 auf E^3 folgen, um auf der antistrophischen Seite die Folge $A^3 B^3 \Gamma^3$ zu erhalten. Denn IV und VII müssen (s. o.) an B^3 und Γ^3 gegeben werden, III und VI aber an Γ^2 und B^2. Somit folgt B^3 notwendig auf A^3, ohne daſs ein anderer antistrophischer Choreut dazwischentreten kann; und da V und X je 11 haben, wie Δ^2 und Δ^3, so erhalte ich, wenn ich X nachher an Δ^3 gebe, die Reihenfolge $A^3 B^3 \Gamma^3 \Delta^3$. Dafür, II an A^3 zu geben, spricht auch, daſs durch dieses Beharren in dem antistrophischen Teil das διοίσω seinen Ausdruck erhält, ἐγὼ διοίσω.

Die Verteilung in der Epode des 1. Stasimons war die, daſs A^3, der in Alpha begonnen hatte, auch die Epode begann und dann BΓΔE nach der Reihe folgten, in dem strophischen Teil der letzteren aber der A entgegengesetzte Choreut E begann und dann sich die Paare ΓΔ, AB orche-

stisch von der anderen Seite her anschlossen. Hier aber in der Epode des 4. Stasimons beginnt E[3] den antistrophischen Teil und schliefsen sich ihm analog die 4 ΑΒΓΔ von der andern Seite an, während den strophischen Γ[2] beginnt und dann sich beiderseits die Paare erst ΔΒ, dann ΑΕ anschliefsen.

Die Wege im einzelnen. Die Alphastrophe. I. II: *ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν | μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ* (1102 f.). Die beiden Wege messen zusammen 24, d. i. 2 über die Durchschnittszahl von Alpha, 2 × 11 = 22, und E kehrt somit an ihrem Ende von der Reihe 42 nach 40 zurück; indem er von der Reihe 20 ausgeht. Die Seitenschritte zu Anfang von II gehen nach der Glücksseite, wobei das letzte ◡ von I zum Seitenschritt von II hinübergezogen und *μελε* links rechts geschritten wird.

III: *λύπας παραιρεῖ* (1104). Bei *λύπας* bückt sich der Choreut niedergeschlagen; bei *παραιρεῖ* richtet er sich froh auf und schreitet weiter nach der Glücksseite hinan.

IV: *ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων* (1105). Syntaktisch gehört dies zum Folgenden, wie III zum Vorhergehenden. Im Gedanken stimmt es zu III. Gemäfs dem Inhalt gehen die Seitenschritte noch ferner nach der Glücksseite. Mit einem gebrochenen Schritt aber birgt sich Γ auf 41 *κϛ* hinter E auf 40 *κϛ*.

V. VI: *λείπομαι ἔν τε τύχαις | θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων* (1106 f.). Wenn E und Γ nach *κϛ*, der nächsten Reihe über dem Querband, gelangten, so kommt nun Δ, von der Hoffnung verlassen, nach *κ*, der nächsten Reihe unter dem Querband der Thymele, wo er sich unten, bei den Geschicken und Werken der Sterblichen auf der Nachtseite, Unglücksseite befindet, *λεύσσων*, sie schauend (nicht *ξύνεσιν*, denn eben das Nichtgehoffte, das Nichtdasein einer dabei wirksamen Vorsehung schaut er, vgl. *β* II *τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων*). Mit einem gebrochenen Schritt kehrte Γ um 1 Enge von der Reihe 42 um; Δ aber jetzt um je 2 mit einem weiten Schritt, wie E vorher, indem Δ wie E Freude und Trauer stark ausdrücken. I. II und V. VI kontrastieren.

VII: *ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν* (1108). E begann auf der Glücksseite die 1. H.-P.; A nun die 2., vom Wechsel der Dinge singend, auf der andern Seite.

VIII: *ἀμείβεται* (1108). Mit den Daktylen von VII wechseln in VIII Jamben.

IX: *μετὰ δ' ἵσταται ἀνδράσιν αἰών* (1109). Wieder wechselnd, schreitet A gerade, gegenüber VIII; steigend, gegenüber VII.

X: *πολυπλάνητος αἰεί* (1110). Der Päon mit V(orschritt) steigt, der folgende ohne V. sinkt, wieder wechselnd. In VIII bewegte sich der Rhythmus von 3 zu 2, ⏓ ◡ ⏑́; in X nun bewegt er sich wechselnd, erst von 2 zu 3, ⏑́ ◡ ⏓, dann von 3 zu 2, ◡ ⏓ ⏑́, in einem 2. Päon, der aus einem weniger energischen katalektischen Epitrit, ◡ ⏓ –, durch Variation gebildet ist. Beide Kola haben Vorschritt. So wechselt stets alles, die Seitenschritte rechts und links nach der Seite des Glücks und Unglücks. Indem IX wie VII von E [A?] geschritten wird, wird auch hier wie bei I. II und V. VI die schliefsende

kurze Enge von dem vorhergehenden ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ zur steigenden folgenden kurzen Enge in ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒ gezogen und *μετα* links rechts geschritten. Das *αἰεί* wird sprachlich durch Allitteration ausgedrückt; *ἄλλα*, *ἄλλοθεν*, *ἀμείβεται*, *ἀνδράσιν*, *αἰών*, *αἰεί*, *πολυπλάνητος*.*)

Die Alphaantistrophe. In *α* waren syntaktisch III zu I. II, IV zu V. VI gezogen. In a sind beide, III und IV, syntaktisch mit I. II verbunden, als das positive Objekt des Wunsches zu dem positiven Prädikat *παράσχοι*. Dann tritt V. VI negativ *μὴ ἐνείη* in eigenem Hauptsatz dem gegenüber. Beide Sätze aber haben das Verbum in 3. Person. Dagegen steht das Verb der 2. H.-P. in 1. Person, *συνευτυχοίην*. So ist die 1. H.-P. in *α* in I. II, III zu IV, V. VI, in a in I. II. III. IV zu V. VI gegliedert, so dafs dort die 2 Hälften antithetisch diplasisch sind, 2. 1 und 1. 2, hier das Ganze diplasisch ist, (2 + 2 =) 4 zu 2.

I. II: *εἴθε μοι εὐξαμένᾳ | θεόθεν τάδε μοῖρα παράσχοι* (1111 f.). Dies wird ganz wie I. II in *α* geschritten.

III. IV: *τύχαν μετ' ὄλβου | καὶ ἀκήρατον ἄλγεσι θυμόν* (1113 f.). Die Enge bei *τύ* bewirkt, dafs Γ mit IV bis 42 gelangt, ohne noch wieder wie in *α* mit einem gebrochenen Schritt umzukehren, nach 41, wo die Weite von *λύ* diesen erforderte. Γ kann so in a zuletzt kräftig froh ausschreiten.

V. VI: *δόξα δὲ μήτ' ἀτρεκὴς | μήτ' αὖ παράσημος ἐνείη* (1115 f.). Dafs *δόξα* die *opinio* ist, in der jemand bei andern steht, zeigt nachher der Gegensatz *συνευτυχοίην*. Der Ruhm wird sehr passend mit einer Münze verglichen, die Geltung hat, sei sie echt, wie der des tugendstolzen Hippolyt, oder falsch geprägt, wie der der nach *εὔκλεια* trachtenden Phädra. Ruhm möge überhaupt nicht dabei sein; diesen *ἀπεύχεται* der Chor. Δ schreitet von ΕΓ, von der Glücksseite fort, doch noch nicht hinaus, wie nachher Γ[3] in Beta; er bleibt in der Hälfte des Stoichosraumes, die auf der Glücksseite liegt. Das *αὖ* findet seine räumliche Deutung in der Parallele des Weges von VI zu dem von II und der entgegengesetzten Richtung des Seitenschrittes.

VII. VIII. IX. X: *ῥᾴδια δ' ἤθεα | τὸν αὔριον | μεταβαλλομένα χρόνον αἰεὶ | βίον συνευτυχοίην* (1116 ff.). Nämlich *σὺν ἄλλοις*, Schol.; Gegensatz zu der *δόξα*, und *β* III. IV, *φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθάνας*. Die Wege VII. VIII sind gerade und geradeschräg. Bei *συνευτυχοί* nähert B sich den *ἄλλοις* (ergänze *ἄλλοις*, nicht *χρόνῳ*, denn *χρόνος* ist nicht *εὐτυχής*) und macht ziemlich parallele Bewegungen zu IX; vgl. innerhalb 4. a III den Parallelismus; zuletzt bei *ην* stellt er sich, wie in *α*, zu A.

Die Betastrophe. I. II: *οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω | τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων* (1120 f.). E entfernt sich von Γ. Die Seitenschritte in I und II führen ihn nach *κγ*, der Endreihe von der früheren *στάσις* des Stoichos im 1. St., welche er nun im 4. St. wieder einnehmen soll. Um

*) Δ steht 7 von ΓΕ, 7 von A, von B aber, der auf der Seite von A sich befindet, nur 6, so dafs doch ABΔ mehr als ΓΔΕ zusammengehören, Δ zu AB mehr als zu ΓΕ, und somit 3 zu 2 sich gruppieren. [Nachtrag am Rand.]

zuletzt auch auf 32 zu dieser zurückzukehren, mufs jeder Choreut auf 28 umkehren, nach 42 hin, so dafs die Durchschnittsgröfsen von 14 Engen in Beta von und nach 42 gehen und dann die von 10 der Epode bis 32 führt. Am Ende von II steht E auf *κγ* 40; *λεύσσων*, was auf der Seite des Unglücks *παρ' ἐλπίδα* ist.

III. IV. V. VI: *ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας | φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθάνας | εἴδομεν εἴδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς | ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἱέμενον* (1122 ff.). Der Ausdruck ist für Hippolyt zu erhaben und *αἰνίττεται* den Olympier Perikles, den der Zorn des Vaters Zeus kurz vor der Aufführung unsers Dramas in ein anderes Land, das des dunklen Hades, gesandt hatte; dahin sahen wir, sahen wir den leuchtenden Stern des hellenischen Athen stürzen. *Ἑλλανίας*, Ehrenname gegenüber dem dorischen Bund in dieser Anspielung. In einem grofsen doppelten Gesamtwege stellen Δ und Γ dies dar. Der Stern steigt, III, auf der Lichtseite auf und stürzt, IV, jäh herab auf der Unglücksseite. Stärker, weiter ausgeführt, wiederholt sich dies in V. VI, vom Hegemon Γ[2] getanzt. Wie ein Meteor fliegt der *ἀστήρ* um den Himmel. Energisch vorgetragen ist *ὀργᾶς, ἄλλαν ἐπ' αἶαν*, $\dot{-}\,\underset{sf}{\dot{-}},\ \dot{-}\,\underset{fff}{\ddot{-}}\ \cup\ \underset{sf}{\dot{-}}\ \cup$. Das *αἶαν* spricht gegen die Konjektur *γαίας* in IV, was eine Wiederholung an die Stelle eines eigentümlichen Gedankens setzt und erklärt, wie das Schol. 111. 2 zu *γῆς* kommt, im Gegensatz zu *ἄλλαν αἶαν*, das *Ἑλληνικῆς γῆς* braucht. In raschem Verschwinden folgt dann zuletzt *ἱέμενον*. Über die Grenze der Stoichoslänge *κδ*—*ιβ* hinaus kommt E in ein anderes Gebiet nach *ια*.

VII: *ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς* (1126). Mit seinem Seitenschritt bewegt sich B nach der Glücksseite, wo das beklagte Verlorene liegt; bei *θοι* geschieht ein gebrochener Schritt.

VIII. IX. X: *ὦ δρυμὸς ὄρειος, ὅθι κυνῶν | ὠκυπόδων ἐπέβας μέτα θῆρας ἐναίρων | Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν* (1127 ff.). Der Bergwald liegt von der Küste ab, landeinwärts, ist dunkel (daher vielleicht das Schol. zu 1126, Eustath. 468 zu Δ 248, bei *πολιήτιδος* darauf kam, an *λευκῆς* zu denken). Darum geht der Seitenschritt zu *ὦ* nun nach der entgegengesetzten, der Nordseite. Der gebirgige *δρυμός* ist schluchtenreich, und so gehen die Seitenschritte in VIII stets hin und her. Mit einem geraden Choriambus, nicht $\underset{\mu}{\ddot{-}} \cup \cup \underset{\varepsilon}{\dot{-}}$, sondern $\underset{\varepsilon}{\dot{-}} \cup \cup \underset{\mu}{\ddot{-}}$, schreitet B rasch aus und so fort mit steigenden *βάσεις*. Am Ende bei *νάν* geschieht ein gebrochener Schritt. Das *ἀμφί* in X erhält seinen Ausdruck in dem gebrochenen schrägen Schritt bei *Δι* und darin, dafs A um B herum nach seiner letzten *χώρα* in *β* kommt.

Die Betaantistrophe. I: *οὐκέτι συζυγίαν πώλων* (1131). Vgl. Mar. Victor. p. 86, 11 — 13 K.: *recipit raro molossum, qui ex ipso* (dem *choriambus*) *formatur duabus mediis brevibus in unam longam coniunctis.* Mit dem linken Fufs wird bei *πώ* eine aus einer geraden und einer schrägen Enge zusammengesetzte Weite geschritten, und nach Verlauf der *μονή* von $^1/_2$ Zeit der zweiten Kürze wird der rechte Fufs auf die *χώρα* nachgezogen, wohin der linke mit der schrägen Enge kam. E wendet sich um und schreitet umgekehrt gerade aus die Weite zu *λων*.

II: *Ἐνετᾶν ἐπιβάσει* (1132). Der Jon. a. min. am Schlufs, in der Variation zu ◡ ◡, *σει*, verkürzt, malt das *ἐπιβαίνειν*. Das thut auch schon die Bewegung bei *αν πώλων Ἐνετᾶν ἐπιβά*. Von der *συζυγί(α)* vorn kommt er links an ihr her und schreitet hinten um den Wagen und hinauf, in die *ἀρβύλας*, rechts hin.

III. IV: *τὸν ἀμφὶ Λίμνας τρόχον* | *κατέχων ποδὶ γυμνάδας ἵππους* (1133f.). Im Laufe, (*κατὰ*) *τὸν τρόχον*, um Limna herum hält Hippolyt, sich mit dem Fufs gegen die Wagenwand stemmend (vgl. Valckenaer zu 1188 über *ἀρβύλας* und *ἄντυγα*) und in den Zügeln zurücklehnend, die übenden, hochspringenden Stuten, *γυμνάδας ἵππους*, herunter, zurück, *κατέχει*. III geht mit Seitenschritten unruhig hin und her, unterhalb des Querbandes; dann IV in festem, langem, geradem Lauf in diesem auf *κα* entlang, sich darin haltend. Die Richtung von III. IV wird so antithetisch zu der von *β* III. IV.

V. VI: *μοῦσα δ' ἄυπνος ὑπ' ἄντυγι χορδᾶν* | *λήξει πατρῷον ἀνὰ δόμον* (1135f.). Bei der Anknüpfung des Gedankens an den vorigen wird *ἄντυγι* vermittelnd gebraucht. Hinter Ε und Δ stand Γ, dort *ὑπ' ἄντυγι χορδᾶν*. Er tritt heraus, schreitet vorüber, ganz hinaus aus der Stoichoslänge, den *οἶκοι* derselben. Zuletzt biegt er um, das Sein im *πατρῷος δόμος* ausdrückend. Die Bewegung von *ἵέμενον*, ◡ ◡ ◡ ◡, und *ἀνὰ δόμον*, ◠ ◡ ◡, ist antithetisch. Zuletzt reimen *νον* und *μον*.

VII. VIII: *ἀστέφανοι δὲ κόρας ἀνάπαυλαι* | *Λατοῦς βαθεῖαν ἀνὰ χλόαν* (1137ff.). Auf der tiefen *χλόα* sind die *ἀνάπαυλαι*. Wir sagen: sich ins tiefe Gras legen. Bei *νοι* ein gebrochener Schritt der Klage. Die Seitenschritte von ΒΑ sind antithetisch, wie in *β* dieselben. Das tiefe Gras ist an der unteren Grenze der Thymele gedacht. Ε ging vorher über *κδ* um 2 bis *κς* hinaus; so anderseits Α jetzt über *ιβ*, die andere Seite der Stoichoslänge, bis *ι*. Auch im 1. St. kam Ε nach *κς* und in der antistrophischen Epode 1 mal nach *ι*.

IX. X: *νυμφιδία δ' ἀπόλωλε θεᾶς φυγᾷ σᾷ* | *λέκτρων ἅμιλλα κούραις* (1140f.). Der Jon. a min. am Schlufs von IX ist in einem Bakchius variiert, so dafs schräg aus der Reihe heraus geflohen wird, wogegen der vorhergehende Teil von IX geschritten ward. Das *σᾷ* geht nach der Richtung, wohin eben Α sich entfernte, der augenblicklich den Hippolyt repräsentiert. Zuletzt dann in X stellt Α wieder die *λέκτρων ἅμιλλα* in erregten schrägen Rhythmen dar, von Β fort.

Die Epode. I: *ἐγὼ δὲ σᾷ δυστυχίᾳ* (1142). Wie erschreckt, schreitet Ε[3] das *ἐγώ* zurück und mit gebrochenem Schritt bei *γώ* wieder vorwärts, dann bei *σᾷ* nach dem Palast hin, wo Hippolyt wohnte, bis jetzt, auch nach der Gegend hin, wohin er in die Verbannung soeben ging. Er kehrt nach 32 *κγ* in seine ursprüngliche Stellung zu Anfang des 1. St. zurück.

II: *δάκρυσι διοίσω πότμον ἄποτμον* (1143). Dasselbe thut anderseits Α[3]. Der Zusatz vorn, *δάκρυσι*, ◡ ◠◡, wird nach der entgegengesetzten oberen Seite geschritten und so diese Gliederung verdeutlicht, dann das übrige nach der untern, nach 32 *ια*. In der Mitte stehen 2 Längen,

zwischen lauter zerfließenden Kürzen, ⏑⏑⏑⏑‿‿⏑⏑⏑⏑⏑. Die Grenzen der wieder einzunehmenden ursprünglichen Stoichosstellung sind nun von E und A bezeichnet. E steht wieder auf der Mittelreihe des Querbandes der Thymele.

III: *ὦ τάλαινα μᾶτερ* (1144). Gegenüber nimmt nun Γ² die Mitte der ursprünglichen Stoichosstellung ein, nach dem Palast gewendet.

IV: *ἔτεκες ἀνόνατα* (1145). Ebendahin gewendet, beginnt B³ die Lücke neben A³ auszufüllen. Wieder ist das *ἀ privativum* betont; wie eben in *ἄποτμον*. Das *ἀνό* wendet sich ab; zuletzt fehlt — *ἀνόνατα* — die Basis des Jambus.

V. VI: *φεῦ, μανίω θεοῖσιν* | *ἰὼ ἰώ* (1146 f.). Wiederum schließen sich strophisch Δ und B zu beiden Seiten an Γ an; darin auch antithetisch, wie V zur ersten, VI zur zweiten Hälfte von Gamma gehört. Beide Kola enthalten Interjektionen; V hat auch einen gebrochenen Schritt. Δ zeigt bei *θεοῖσιν* nach den Götterbildern an der Scenenfront.

VII: *συζύγιαι Χάριτες* (1147). Die *συζευγνῦσαι*, die das Reizende, Schöne lieben, auch es zu vermählen besonders lieben, sollten den herrlichen Jüngling, um den die *κοῦραι* des Landes streiten, nicht aus dem Lande senden, aus dem väterlichen; denn Äthra, des Theseus Mutter, war eine Tochter des Pittheus. So ist Trözen, IX, eine *πατρῴα γᾶ*, deren *πατρῷα τὰ ἐκ πατέρων εἰς υἱοὺς χωροῦντα*. Schol. 11: *Πιτθεῖ τῷ πατρὶ τῆς Αἴθρας τῆς μητρὸς Θησέως*. Paus. I. 22, 2: *Θησεύς, ὡς ἔμελλεν ἄξεσθαι Φαίδραν* . . ., *τὸν Ἱππόλυτον* . . . . *πέμπει τραφησόμενον* . . . *καὶ βασιλεύσοντα Τροιζῆνος*. Γ³ reiht sich in der Mitte neben B³.

VIII. IX: *τί τὸν τάλαν' ἐκ πατρῴας γᾶς* | *οὐδὲν ἄτας αἴτιον* (1148 f.). Wie vorher *δάκρυσι*, sondert sich jetzt *τί τόν* in scharfer Gliederung deutlich als Zusatz vorne ab; so auch *οὐ* in IX, wodurch auch die Negation hervorgehoben wird. Sprachlich wird auch die Zusammensetzung von *οὐδέν* noch empfunden, wenn auch *δ* im Singen zu *έν* gezogen wird. A macht den Stoichos von unten, dann E von oben her voll auf 32.

X: *πέμπετε τῶνδ' ἀπ' οἴκων* (1150). Es sind *πατρῷοι*, vgl. *β* VI *πατρῷον ἀνὰ δόμον*. Das *πέμ* gebrochen, *τῶνδ' ἀπ' οἴ* nach dem Palast hin, *κων* davon ab. Δ³ tritt in die Lücke zwischen E³ und Γ³.

Nunmehr ist die große Symmetrie der 4 Stasima geschlossen. Alle Choreuten der beiden Tänzerstoichen sind nach ihren Ausgangsplätzen auf je 32 und *ια*, *ιδ*, *ιζ*, *κ*, *κγ* wieder zurückgelangt, die sie anfangs im 1. St. innehatten.

---

12. Das fünfte Stasimon. V. 1268—1282.

I	*σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν*	Γ
II	*ἄγεις, Κύπρι· σὺν*	Δ
III	*δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν*	Γ
IV	*ὠκυτάτῳ πτερῷ.*	Β
V	*ποτᾶται δ' ἐπὶ γαῖαν εὐάχητόν*	Ε
VI	*θ' ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.*	Ε
VII	*θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένᾳ κραδίᾳ*	Α
VIII	*πτανὸς ἐφορμάσῃ*	Ε
IX	*χρυσοφαής,*	Γ
X	*φύσιν ὀρεσκόων*	Α
XI	*σκυλάκων πελαγίων θ' ὅσα τε γᾶ τρέφει,*	Β
XII	*τὰν Ἅλιος αἰθόμενος δέρκεται,*	Δ
XIII	*ἄνδρας τε· συμπάντων δὲ*	Β
XIV	*βασιληίδα τιμάν, Κύπρι,*	Δ
XV	*τῶνδε μόνα κρατύνεις.*	Α

I	⏑ –̇ ⏑ –̈, ⏑ –̇ –̈ ⏑, ⏑ –̇ ⏑ –̈	18 ϛ'	*συζ. ἰαμβ., ἀντισπ., ἰαμβ.*
II	⏑ –̇, –̈ ⏑ –̇	8 γ'	*δόχμιος*
III	⏑ –̈ ⏑ –̇ ⏑ ⏑, –̈ ⏑ ⏑ –̇	14 δ'	*βραχ. π. α' βραχ. βραχ., δάκτ. κ. βακχ. [τ. ἀ. τροχ.*
IV	– ⏑⏑, –̇ ⏑ –̈	9 γ'	*δόχμιος*
V	⏑ –̈ –̇, ⏑ ⏑ –̈ ⏑, – –̇ – –̈	18 ϛ'	*π. β', π. γ', δισπόνδ. ἀναπαιστ.*
VI	– ⏑⏑, ⏑⏑ – –̇	10 γ'	*δόχμιος*
VII	– –̈ ⏑ –̇, – –̈ ⏑ ⏑ –̇, ⏑ ⏑ –̇	19 ε'	*μακρά π. α', μακρά δάκτ. κ. βακχ. τ. ἀ. [τροχ.*
VIII	– ⏑⏑, –̇ – –̈	10 γ'	*δόχμιος*
IX	–̈ ⏑ ⏑ –̇	6 β'	*δάκτ. κ. βακχ. τ. ἀ. τροχ.*
X	⏑ ⏑⏑, –̈ ⏑ –̇	8 γ'	*δόχμιος*
XI	⏑ ⏑ –̇, ⏑⏑ ⏑ –̇; ⏑ ⏑⏑, –̇ ⏑ –̈	17 ϛ'	*ἀνάπ., π. α', δόχμιος*
XII	– –̈ ⏑ ⏑ –̇ ⏑ ⏑ –̈, –̈ ⏑ –̇	17 ε'	*τριποδία ἀναπ., π. α'*
XIII	– –̇ ⏑ –̈, – –̇ ⏑	12 γ'	*ἐπίτρ. γ', ἐπίτρ. γ' καταλ.*
XIV	⏑ ⏑ –̇ ⏑ ⏑ –̇, –̇ –̈ ⏑	13 δ'	*συζυγ. ἀναπ., π. γ'*
XV	– ⏑⏑, –̇ ⏑ –̇ –̇	11 δ'	*δόχμιος ὑπερκατ.*

2 × 190 ξ' = 380, ρκ'.

Nach der Epode des 4. Stasimons spricht der Koryphäus vom Platz, von 1 *λα*, aus die Worte 1151. 1152: *καὶ μὴν ὀπαδὸν Ἱππολύτου τόνδ' εἰσορῶ | σπουδῇ σκυθρωπὸν πρὸς δόμους ὁρμώμενον.* Ebenfalls vom Platz antwortet er dann dem Boten die Worte 1156: *ὅδ' αὐτὸς ἔξω δωμάτων πορεύεται.*

Es folgt das Gespräch zwischen Theseus und dem Boten, und 1255. 1256 ruft der Koryphäus: *αἰαῖ· κέκρανται συμφορὰ νέων κακῶν, | οὐδ' ἔστι μοίρας τοῦ χρεών τ' ἀπαλλαγή.* Diese Trimeter erinnern an 881: *αἰαῖ· κακῶν ἀρχηγὸν ἐκφαίνεις λόγον.* Analog lasse ich hier das *αἰαῖ* vom zurückschreckenden Koryphäus nach *κζ* rückwärts schreiten. Vgl. Rudolph Genée in 'Nord und Süd', Bd. 3, Heft 9, S. 408, 1877, über die verschiedene Art und Weise, wie Brockmann und Schröder den Hamlet bei seiner Begegnung mit dem Geiste spielten. Das *αἰαῖ* messe ich _ _, mit zweimaligem, langgedehntem Schmerzensruf. Die übrigen Worte dieser beiden Trimeter spricht Γ[1] dann vom Platz, 1 *κζ*, aus.

Die Gesamtaufstellung ist jetzt die, daſs die 4 Nebenchoreuten von Γ[1] um 2 Engen vor ihm und um 2 hinter E[2] und E[3] auf *κε* stehen.

In dem folgenden Gespräch lasse ich den Theseus auf 1 *α* vor der Palastthür stehen; wohin er dann auch den Hippolyt vor sich erscheinen läſst.

Der A. Kirchhoffsche Text, von dem ich nicht abweiche (nur daſs ich *δ'* in den Anfang von III versetze), hat 190 Zeiten und XV Kola. Auch Valckenaer, Monk, Witzschel, Wecklein haben so viele (Brunk, Dindorf, Roſsbach, Barthold, Wilamowitz weichen ab); die Gliederung in XV bewährt sich orchestisch. An die 15 Choreuten lassen sie sich nicht zu je einem verteilen, so daſs eine Symmetrie dadurch entstände; sie sind sehr verschieden an Gröſse. Man muſs, um Symmetrie zu erreichen, Gruppen bilden. Es ist möglich, 5 mal je drei zu je 38 Zeiten zu verbinden, was auch im ganzen auf 190 und XV hinauskommt.

Einen Anhalt giebt nun der Umstand, daſs die Entfernung von je 38 Engen von den Reihen 32 bis gerade nach 8 jenseits des in den 4 bisherigen Stasimen dem Sängerstoichos vorbehaltenen Raums, 7. 1. 7 vor der Palastthür, reicht. Dieser Raum aber von 38 engen Schritten macht, die Ausgangs- und Schluſsreihe eingerechnet, 39 Engen = 3 Stoichosgröſsen aus. Dies veranlaſst den Gedanken, daſs jeder Stoichos nach der entgegengesetzten Seite hinüberschreite. Das giebt dann einen effektvollen Schluſs, wenn so immer 2 Choreuten zugleich 1 Kolon schreiten. Beide nehmen damit unmittelbar auf der Reihe zur Seite des Mittelstoichos Platz, was wieder den Gedanken erweckt, daſs ein näheres Zusammentreten der 3 Stoichen vorbereitet werde, daſs der Chor sich zur Rückkehr in seine Anfangsstellung vorbereite; nachdem der Koryphäus schon mit dem zweimaligen *αἰαῖ* diese Rückbewegung für den Mittelstoichos angedeutet hat.

Die je 3 Wege, die zusammen je 38 ausmachen, sind I. III. IX, II. XII. XIV, IV. XI. XIII, V. VI. VIII, VII. X. XV mit 18. 14. 6, 8. 17. 13, 9. 17. 12, 18. 10. 10, 19. 8. 11.

Die innere Ordnung in der Aufstellung der beiden Seitenstoichen am Anfang und Ende der ersten 4 Stasimen war bisher:

am Anfang und Ende des 1. Stasimons	Α, Β, Γ, Δ, Ε	und ΑΒ, ΓΔ, Ε
„ „ „ „ „ 2. „	ΑΒ, ΓΔ, Ε	„ ΑΕ, ΒΔ, Γ
„ „ „ „ „ 3. „	ΑΕ, ΒΔ, Γ	„ Α, ΒΓ, ΔΕ
„ „ „ „ „ 4. „	Α, ΒΓ, ΔΕ	„ Α, Β, Γ, Δ, Ε.

Diese Ordnungen nehmen alle eine gerade Linie ein, mit Ausnahme von ΑΕ, ΒΔ, Γ. Dies sollte eine gestörte Ordnung sein, wobei sowohl die allgemeine Reihenfolge ΑΒΓΔΕ als die Geradlinigkeit aufgegeben war, doch so, dafs in der Unregelmäfsigkeit noch eine Regel herrschte, nämlich dafs Γ, der Hegemon, die für das übrige den Anhalt gebende Reihe 20 behauptete, das ihm nähere und entferntere Paar aber ΒΔ und ΑΕ sich je am andern Ende des Raums der Seitenstoichen entfernt von ihm zusammenstellte. Mit Beibehaltung der inneren Reihenfolge und der Geradlinigkeit aber sind noch 2 Ordnungen mehr möglich, Α, ΒΓΔ, Ε und ΑΒ, Γ, ΔΕ. Die Aufstellung Α, ΒΓΔ, Ε hat der Stoichos des Koryphäus gleich bei der Evolution des Oblongums für die Orchesis nach der Parodos angenommen und bei seinem Singen in den 4 Stasimen und als Ausgang und Schlufs bei seiner eigenen Orchesis bisher beibehalten. Die Aufstellung ΑΒ, Γ, ΔΕ aber ist anzusehen als diejenige, an deren Stelle ΑΕ, ΒΔ, Γ durch ταραχή getreten ist. Sie wäre aus ΑΒ, ΓΔ, Ε entstanden, indem Δ darin um 2 nach Ε hin gerückt wäre, und aus ihr, aus ΑΒ, Γ, ΔΕ wäre dann Α, ΒΓ, ΔΕ entstanden, indem in ihr Β nach Γ hin um 2 gerückt wäre.

Das 5. St. beginnt nun also aus der Stellung Α, Β, Γ, Δ, Ε, wie das 1. Da die Vereinigung mit dem Sängerstoichos zur Rückkehr ins Oblongum vorbereitet werden soll, so ist für die Tänzerstoichen diese jambische Ordnung in die anapästische des Sängerstoichos überzuführen.

Von dem Sängerstoichos sangen bisher ΑΒ, wenn einer von den 4 Nebenchoreuten, ΑΒΔΕ, des strophischen, und ΔΕ, wenn einer von den 4 Nebenchoreuten, ΑΒΔΕ, des antistrophischen Stoichos tanzte. Zugleich sangen dann je die 3 übrigen und ihr Hegemon, der ihrem Gesang Festigkeit gab. Der Koryphäus dirigierte schweigend Gesang und Tanz. So sangen 2 und 4 = 6 und 1 tanzte schweigend. Tanzte der Hegemon, der dann schwieg, so trat für ihn der Haupthegemon, der Koryphäus, ein, und es sangen somit 2 und 4 und 1 = 7, wodurch der Hegemon (der des bezüglichen Sängerstoichos) ausgezeichnet ward, ohne dafs dies in einer aufdringlichen Verstärkung der Tonfülle geschah. Immer war ein Halbchor in Thätigkeit, 1 Choreut tanzend, die übrigen singend. Da der Koryphäus immer dirigiert, in einem Fall auch mitsingt, so sind immer 8 im ganzen thätig. Soweit es pafst, wenden sich Sänger und Tänzer ihm zu, auch wo es nur wenig möglich ist; der Tänzer mufs ihm mitunter den Rücken kehren und selbst schon genug Bescheid wissen.

Im 5. St. verdoppelt sich dies alles, indem jedes Kolon gleichzeitig strophisch und antistrophisch dargestellt wird, was einen vollsten Abschlufs

giebt. Es schreitet gleichzeitig je 1 Tänzer strophisch und antistrophisch, und es singen zu jedem der Hegemon und seine 3 Parastaten, zu jedem Hegemon seine 4 Parastaten und der Koryphäus, immer alle 4 Parastaten des Koryphäus.

Wenn Orchesis und Ode zu Ende sind, steht der ganze Chor still bis zur Rückkehr ins Oblongum. Seine Aufstellung am Ende des 5. St. ist für diese eingerichtet, und die Bewegungen der Tänzerstoichen richten sich nach dem Ziel, diese Aufstellung einzunehmen. Um aber dies klar zu machen, mufs ich schon hier die Rückkehr ins Oblongum beschreiben.

Der Sängerstoichos steht in der Ordnung Α, ΒΓΔ, Ε auf κζ (Γ von 1255 *αἰαῖ* her, s. u.) und κε (ΑΒΔΕ vom 4. St. her). Mit 3 Anapästen (‿‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿ ‿) schreitet Γ bis δ, ΑΒΔΕ bis α, dann mit 1 Jambus (‿ ‿) Γ nach α, je auf 7. 3. 1. 3. 7, zwischen den Tänzerstoichen durch, die durchs 5. St. (s. o.) je nach 8 jenseits hinübergelangt sind. Γ wendet sich dann nach dem Tanzplatz um, um zu dirigieren.

Die beiden Tänzerstoichen treten je um 1 von 8 nach 7 in den Mittelraum. Sie sollen sich im Oblongum dem Sängerstoichos parallel stellen und haben zu dem Ende durchs 5. St. die Ordnung desselben Α, ΒΓΔ, Ε angenommen. Wie bei der Evolution aus dem Oblongum, schreiten sie jetzt bei der Rückkehr gleichzeitig, indem sie zusammengehören, während der Sängerstoichos für sich ist. Nur zuletzt schreitet der eine einen Fufs allein, wie auch der Koryphäus im Sängerstoichos. Doch ist dies antithetisch. Bei der Evolution beginnen die Tänzerstoichen, von denen der antistrophische zuletzt noch allein einen Jambus macht, und dann folgt der Koryphäus mit ‿ ‿, wie jene mit ‿ ‿ ‿ ‿ begannen. Bei der Rückkehr beginnt der Sängerstoichos, von welchem zuletzt noch der Koryphäus einen Jambus schreitet; und dann folgen die Tänzerstoichen, von denen zuletzt noch der strophische allein einen Jambus macht. Der strophische soll auf der antistrophischen Seite in ζ, der antistrophische auf der strophischen in δ einziehen; und dieser mufs den Platz links 7 ζ geräumt haben, ehe jener, nämlich Ε², ihn betritt. Zu dem Ende tritt der antistroph. Stoichos im 5. St. auf der stroph. Seite links um 1 Jambus näher nach dem einzunehmenden Oblongum hin, der stroph. um 1 Jambus weiter davon auf der antistroph. Seite; so dafs jener nach unten, dem Publikum hin, dieser nach oben, dem Logeion hin, um $^1/_2$ Stoichoslänge je über den andern hervorragt, indem Α³ und Γ² sich auf κ gegenüberstehen und der antistroph., ΕΔΓΒΑ, von η bis κ, der stroph. von ιδ bis κϛ steht. Dadurch, dafs sie einander nicht mehr gerade gegenüberstehen, wird auch angedeutet, dafs keine Gegentänze mehr stattfinden werden. Nun schreiten beide zuerst 1 Spondeus, womit der antistroph. nach seiner Reihe δ im Oblongum gelangt; dann kommt der stroph. mit 1 Jambus nach seiner Reihe ζ, d. h. je ihre Vordermänner, Ε³ und Α². Nun ziehen sie in ihre Reihen δ und ζ weiter ein; und wenn der antistroph. fertig ist und auf 7. 3. 1. 3. 7 steht, hat der stroph. noch 1 Jambus zu machen, den er dann zuletzt noch macht; damit wird das ursprünliche Oblongum wiederhergestellt. Dieses gleicht

sich ganz in der ersten und letzten Form. Der Kreislauf ist vollendet, der Abschlufs da, deutlich.

Der Übergang aus der Form ΑΒΓΔΕ in die Form Α, ΒΓΔ, Ε vollzieht sich so. Beide Stoichen stehen in der Folge ΑΒΓΔΕ von unten nach oben. In diese zogen sie aus dem Oblongum, indem der strophische nach links, der antistrophische nach rechts sich bewegte. Nun sollen sie umgekehrt, jener von links, dieser von rechts zurückkehren. Dies wird die ursprüngliche Folge im Oblongum ergeben, wenn sie beide am Ende des 1. St. umgekehrt von unten nach oben in der Folge Ε, ΔΓΒ, Α stehen. Aus der Folge ΑΒΓΔΕ kommen sie in diese, indem die beiden Tänzer bei einander vorbeischreiten. Das wäre nicht der Fall, wenn auf gleicher Reihe stehende nach gleicher Seite, nach oben oder unten, zugleich schritten, indem sie dann einmal sich in der Mitte begegneten; schreiten solche, z. B. $\Gamma^2\Gamma^3$, zugleich, so müssen sie unterwegs einmal Seitenschritte nach entgegengesetzten Seiten thun. Am deutlichsten aber wird der antithetische Umtausch, wenn er von entgegengesetzten Ausgangspunkten her geschieht. Und so schreiten denn zugleich A^2 mit E^3, B^2 mit Δ^3, Γ^2 mit Γ^3, Δ^2 mit B^3, E^2 mit A^3. Das Nähere ist nun so.

In den 4 ersten Stasimen begannen der Reihe nach ΑΒΓΔ den Tanz. In Fortsetzung dieser Folge lasse ich Γ^2 und Γ^3 im 5. beginnen. Dazu singt Γ^1. So wird das 5. St. in auszeichnender Weise von den 3 Hegemonen begonnen. Damit ist denn der Kreis der Stasima vollendet und die Erwartung eines ferneren St. ausgeschlossen.

Indem nun also $\Gamma^2\Gamma^3$ beginnen, vereinigen sich zu den 5 Triaden von Kolen, die zusammen je 38 ausmachen, folgende einzelne: $\Gamma^2\Gamma^3$ mit I. III. IX, 18. 14. 6 = 38, $B^2\Delta^3$ mit II. XII. XIV, 8. 17. 13 = 38, Δ^2B^3 mit IV. XI. XIII, 9. 17. 12 = 38, A^2E^3 mit V. VI. VIII, 18. 10. 10 = 38, E^2A^3 mit VII. X. XV, 19. 8. 11 = 38.

Der Bequemlichkeit und Einfachheit halber werde ich im Folgenden am Schlufs und am Anfang des 5. St. dieselben Choreuten mit ΑΒΓΔΕ bezeichnen.

I: *Σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν* (1268). Ungebogen (*ἄκαμπτον*), ohne inneren Seitenschritt ist das Kolon. Eine *τονή* in *ἄκαμπτον*, ⏑ ⊔ –, würde das ausdrucksvolle Zusammenstofsen der Baseis durch Einfügung der Senkungszeit mildern. In der Silbe *καμ*, ⊔, würde zuletzt ein Sinken der Kraft stattfinden, indem die zu – in ⊔ hinzugefügte Zeit die einer Arsis wäre, die, eigentlich zum Folgenden gehörig und in steigender Bewegung die folgende Basis hebend, ⏑ ⫠, vielmehr an die vorige, durch ihre *ἄρσις* gehobene, ⏑ ⊥, angefügt, dieser vorigen, gegenüber der folgenden, trochäisch stärkere Kraft gäbe, ⏑ ⊔̈ ⊥. Ich fasse daher *ἄκαμπτον φρέ* als ⏑ ⊥ ⫠ ⏑, so dafs der Widerstand, ⏑ ⊥, sogleich durch gröfsere Kraft, ⫠ ⏑, gebrochen wird.

II: *ἄγεις, Κύπρι· σὺν* (1269). Die einzunehmenden Aufstellungen sind Α, ΒΓΔ, Ε und Ε, ΔΓΒ, Α. Dies wird möglichst bald angedeutet, wenn sich

den Bewegungen von Γ²Γ³ zunächst die von B²Δ³ und Δ²B³ anschliefsen und dann die der entfernteren Choreuten, die von A²E³ und E²A³, folgen. Die angeredete Kypris steht in der Höhe, auf dem Theologeion in der Mitte zwischen beiden Seiten. Da Δ² und Δ³ beide nach der Publikumseite hinüber sollen, so eignen sie sich nicht zur Führung der Seitenbewegung nach der Kypris zu; überhaupt aber kommt die bestimmende Führung dem strophischen Choreuten zu, dem sich der antistrophische mit der sekundären Gegenbewegung anzupassen hat. Daher ist II nicht an Δ²B³, sondern an B²Δ³ zu geben. Den Dochmius gliedere ich aber ◡ ⏑́, ⏕ ◡ ⏑́, weil nach *Κύπρι* eine kleine, nicht einen *γνώριμος χρόνος* betragende Vortragspause zu machen ist. Dies giebt hier die *ἀρίστη ἀγωγὴ ῥυθμικῆς ἐμφάσεως*, eine etwas mehr *βραδυτῆς* habende *ποσὴ διάστασις* der rhythmischen Andeutung, der phrasierenden Andeutung, wie der Kretikus _ ◡ _ hier zu gliedern sei (Jahn, Arist. Quint. p. 27, 32: *ἀγωγῆς ῥυθμικῆς ἔμφασις*. Vgl. auch Amsel 'De vi atque indole rhythmorum' p. 135). Nachher wird dann *σύν*, ⏑́, stark durch sforzato hervorgehoben und der linke Fuſs, da nun stillgestanden wird, ohnehin die Klarstellung von ⏑́ als aus ◡́ ◡ entstanden es erfordert, nach Verlauf der ersten Kürze nachgezogen. Γ² und Γ³ stehen auf *ιζ*, von beiden Seiten her schreiten B² und Δ³ über diese Reihe um 1 hinüber, B² von *ις* nach *ιη* und Δ³ von *ιη* nach *ις*, antithetisch.

III: *δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλών* (1270). Der Gedanke erfordert vielfach hin und her gehende Rhythmen. Das Kolon beginnt mit einem 1. Päon, der Vorschritt und doppelten Nachschritt hat; dann folgt ein *μικτός*, ein *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου*. Mit *δ' ὁ* betreten Γ² und Γ³ die Nebenreihe, *ιη* und *ις* neben *ιζ*, das *σύν* ausdrückend. Beide Γ gelangen über 1 nach dem jenseitigen 2 und machen bei *λόπτερος ἀμφιβα* Schritte umher. Die beiden engen Nachschritte malen das Flattern.

IV: *ὠκυτάτῳ πτερῷ* (1271). Wieder *ἀμφί*, um B²Δ³ herum, gelangen Δ²B³ je nach der andern Seite um 1 herum und vorbei.

Nun ist die Trias BΓΔ beiderseits herausgeschritten aus AE, die an den Grenzen der Stoichosreihe auf 32 geblieben sind. Γ²Γ³ stehen in der Mitte auf 2 und 3 vor Γ¹ auf 1, und B²Δ², Δ³B³ auf *ιη*, *ιζ*, *ιζ*, *ις* zwischen Γ² auf *ιθ* und Γ³ auf *ιε*.

V. VI: *ποτᾶται δ' ἐπὶ γαῖαν εὐάχητόν | θ' ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον* (1272 f.). Weithin fliegt Eros über Land und Meer. So sind V. VI durch Synapheia zu einem groſsen Ganzen verknüpft. Das *ποτᾶται* erinnert an *πεπόταται* am Schluſs des 2. St. Seitwärts sollen A² und E³ je 15 Engen von *ια* bis *κς* und von *κγ* bis *η* machen, um aus der Stellung ABΓΔE je in die Stellung A, BΓΔ, E und E, ΔΓB, A auf die beschriebene allgemeine Weise überzugehen. Nun messen V. VI, die von A²E³ getanzt werden, zusammen 28 (18 + 10) vorwärts; also fällt an sie noch VIII *πτανὸς ἐφορμάσῃ*, da nur VIII noch 10, die an 38 ihnen noch fehlende Gröſse, hat. Da aber seitwärts dieser Dochmius _ _ _, d. i. 6 Engen weit schreitet, so bleiben von obigen 15 noch 9, die in V. VI zu machen sind. Davon fallen 4 auf den Dochmius VI, der wegen der Synapheia mit V zu Anfang keinen Seiten-

schritt hat. Somit bleiben 5 für V, die gemacht werden, indem ∪ hin und her, nach unten und oben, = 2 im ganzen durchmessen wird; in *δ' ἐπὶ γαῖαν*, so daſs von *γαῖ* nur die Hälfte weiter nach oben führt. V ist zu messen ∪ ⏗ ⏗, ∪́ ∪ ⏗ ∪, – ⏗ – ⏗. Als schön tönend ist der *πόντος* gedacht, über den der Eros seinen *πάτος* weit hinaus fliegt, wie aus ihm die Anadyomene auftauchte, aber salzig, bitter. Flüssig ist er, das malen die Kürzen *μυρὸν ἐπί*. Anapästisch betont, reimt *εὐάχητον* auf *πόντον*. Über den *πόντος* kam Phädra. Die 4 Choreuten, $\Gamma^2\Gamma^3$, A^2E^3, bilden nun in der Mitte zusammen einen Rhombus. Alles schreitet schräg bei einander vorbei.

VII: *θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένᾳ κραδίᾳ* (1274). Von allen Paaren sind E^2A^3 noch nicht geschritten. Diesem gebe ich VII. Durch den Liebeszauber bringt Eros von der geraden Bahn ab; so fasse ich denn das erste als ⏗ ⏗ ∪ ⏗. Dann wird von dem gesprochen, dessen Herz schon rast, wenn es dem kommenden Ansturm offen ist; so fasse ich *μαινομένᾳ* als *μικτός*, ⏗ ∪ ∪ ⏗, *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου*, mit Vorschritt, worauf dann der Anapäst weitausgreifend folgt. Gerade hin auf A^2 schreitet E^2, A^3 auf E^3 zu.

VIII: *πτανὸς ἐφορμάσῃ* (1275). Nur dem Paar A^2E^3, das V. VI getanzt hat, fehlen noch 10. Noch je 6 Engen seitwärts sollen A^2 und E^3 machen; auch gerade so viel giebt VIII her, wenn es dochmisch gefaſst wird, – – –. So werden nun die entgegengesetzten Grenzreihen *κϛ* und *η* zuerst eingenommen und die Grenzen der Aufstellung am Schluſs des 5. St. scharf bezeichnet. A^2 schreitet, *ἐφορμῶν*, dicht um E^1 herum, als wenn er darauf losstürmte.

IX: *χρυσοφαής* (1276). Dies Kolon von 6 fällt an $\Gamma^2\Gamma^3$, die damit nach ihren Schluſsplätzen im 5. St. gelangen. Durch die Seitenschritte nehmen sie die Mittelchoren der beiden Tänzerstoichen ein, und zwar Γ^2 gegenüber A^3, und Γ^3 gegenüber E^2, wie sich zeigen wird. Zunächst sieht das Auge nur, daſs ein Endplatz und Mittelplatz antithetisch in jedem der beiden Stoichen besetzt ist.

Durch die Bewegungen von $\Gamma^2\Gamma^3$ und A^3E^2 ist das Rhomboid, das sie in der Mitte bildeten, aufgelöst und der Raum dort für die ferneren Wege, die E^2A^3 und $B^2\Delta^3$, Δ^2B^3 noch zu machen haben, frei geworden.

X: *φύσιν ὀρεσκόων* (1277). E^2A^3 schritten je 19 in VII und sollen also noch je 19 machen, um die 38 im ganzen zu schreiten. Ihnen fehlen auch noch je 2 Wege. Nun haben nur noch X und XV zusammen 19. Diese 2 Kola fallen also an E^2A^3. Mit X schreiten sie in die frei gewordene Mitte hinein. Warum der Dochmius ∪ ∪̂∪, ⏗ ∪ ⏗ zu gliedern ist, wird das Folgende zeigen, von dem diese Gliederung vorausgesetzt wird.

XI. XII: *σκυλάκων πελαγίων θ' ὅσα τε γᾶ τρέφει, | τὰν Ἅλιος αἰθόμενος δέρκεται* (1278 f.). Die Halios, entflammt, in Liebesglut, anblickt. Zum Gedanken vgl. Plat. Sympos. 186 A. Es stehen jetzt $\Gamma^2\Gamma^3$ auf je 8, E^2A^3 auf je 5; so sind zwischen Γ^2 und E^2, Γ^3 und A^3 je 2 Reihen. In diese

beiden Zwischenräume treten antithetisch links B^2 und Δ^2, auf 7 und 6, rechts B^3 und Δ^3 auf 6 und 7, nach und von 1 aus gerechnet. Jetzt stehen in einer Art von Kreisbogen E^2 und $\Delta^2 B^2$ um Γ^3, A^3 und $B^3 \Delta^3$ um Γ^2, gedrängt. Auf 8 aber, der zu erreichenden Schlufsreihe des 5. St., stehen schon $\Gamma^2 A^2$ und $\Gamma^3 E^3$, je auf der strophischen und antistrophischen Seite in gerader Linie. In XI (1278) malt der Anapäst *σκυλάκων* und der 1. Päon *πελαγίων* (⏗ aufgelöst in ⏑́⁀⏑, ⏑́ ⏑ zusammengezogen in –́) das flüssige, auf und ab wogende Element, dann der Dochmius in Synapheia ⏑ ⏑́⁀⏑, –́ ⏑ ⏗ das vielgewundene, ihm eng angeschlossene Land. Der linke Fufs schliefst im Päon, bei –́ nachgezogen nach Verlauf der ersten Kürze; dann schreitet zuerst der rechte im Tribrachys ⏑ ⏑́⁀⏑ weiter. In XII beginnen Anapäste, – ⏗ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́, und folgt ein 1. Päon, analog wie in XI, nur dafs hier 1 Anapäst dem ⏗ ⏑ –́ vorangeht. Die beiden Gruppen der je 4 Choreuten auf 8, 7. 6, 5, *ιδ*, *ιε*, *ις*, und 8, 7. 6, 5, *κ*, *ιθ*, *ιη*, sind durch die Reihe *ιζ* geschieden. Früher standen Γ^2 und Γ^3 rechts und links von 1 auf je 2; jetzt die genannten Tetraden ober- und unterhalb der Mittelreihe *ιζ* um je 1 von ihr ab.

Die beiden folgenden Kola haben 12 und 13 Engen und sind also an $\Delta^2 B^3$ und $B^2 \Delta^3$ zu geben, weil nur diesen beiden Paaren noch 12 und 13 fehlen.

XIII: *ἄνδρας τε· συμπάντων δέ* (1280). Das Kolon besteht aus 2 dritten Epitriten, von denen der letztere katalektisch ist. Mit *τε*, dem Abschlufs des gesamten Objekts, schreiten Δ^2 und B^3 auf 1 bei einander vorüber, dann auf der Mittelreihe *ιζ* um die beiden Gruppen herum und zuletzt mit *δέ*, hinter B^2 und Δ^3, in ihre Schlufsstellen hinein, so dafs nun $B^2 B^3$ und $\Delta^2 \Delta^3$ dicht hinter einander stehen. Schon bei *τε* ist eine etwas längere innere Zwischenzeit im Kolon durch die Satzgliederung bewirkt; nach *δέ* ist eine durch die Katalexis hervorgehobene Zwischenzeit zwischen den beiden Kolen. Das wiederholte Motiv dieses Zögerns drückt die Furcht vor dem zerstörenden Gott aus. Bei *συμπάντων* weisen die beiden Choreuten mit ausdrucksvollen Gebärden auf alle Choreuten umher hin.

XIV: *βασιληΐδα τιμάν, Κύπρι* (1281). $B^2 \Delta^3$ kommen mit der anapäst. Syzygie und dem zusammengezogenen 3. Päon gerade 6 Engen seitwärts auf ihre Schlufsplätze hinter E^2 und A^3 herum. Bei *Κύπρι* schauen sie in die Höhe.

XV: *τῶνδε μόνα κρατύνεις* (1282). Die Orchesis hierzu ist gewaltsam, der Abschlufs der Stasimen furchtbar, zu der herannahenden Katastrophe passend. Die beiden Choreuten, E^2 und A^3, treten zusammen nach *ιζ* und treffen dort auf 1, also ganz in der Mitte, auf einander. Da sie die eine *χώρα* beide mit dem linken Fufs betreten, so können sie bei einander vorbei, wenn sie sich etwas zur Seite biegen. Mit *να* fahren sie dann auseinander. Der Nachschritt ist eine energische Basis.

Sämtliche Choreuten wenden sich bei XIV und XV dem Logeion und Theologeion zu. Die Singenden heben die Arme zu Kypris empor.

In der inneren Ordnung gruppieren sich die 5 Choreutenpaare in den Baseis hemiolisch. Es gehören nämlich zusammen ΓΓ mit 6, 4. 2 und ΔB mit 3. 6, 3, AE mit 6. 3, 3 gegenüber BΔ mit 3. 5, 4 und EA mit 5. 3, 4 Baseis. Für die Engenzahl bietet sich auch eine hemiolische Gliederung dar, etwas anders: Es beginnen BΔ, ΔB mit 8. 9 und ΓΓ. AE, EA mit 18. 18, 19. Daran schliefsen sich dann dort 17. 17 und 13. 12, hier antithetisch 14. 6 und 10. 10, 8. 11, nämlich 14. 6 = 10 + 4. 10 ÷ 4, und 10. 10 = 10. 10 $\overset{\div}{+}$ 0, 8. 11 = 10 ÷ 2. 10 + 1 (entsprechend den 18. 19).

13. Artemis und Theseus. V. 1283—1341.

Der Chor richtete, namentlich im 5. Stasimon, Wort und Gebärde so an Kypris mit Eros, daſs diese sich nicht auf der einen Seite, sondern in der Mitte befinden muſsten. Es genügt dafür also nicht die Bildsäule auf 8 δ hinter α. Ich nehme daher eine bildliche Darstellung in der Mitte oben an. Dort lag *ὑπὲρ τὴν σκηνήν*, über dem *λογεῖον*, *ἐν ὕψει*, in der Höhe schlechthin, das *θεολογεῖον*. Denn bei *σκηνήν* kann nicht ans Gebäude gedacht werden, weil dann die Götterbühne über dem Gebäudedach hätte liegen müssen; ein solches nämlich muſs doch, nach Analogie des Theaters zu Aspendos, auch wohl in der ersten Zeit des 3 stöckigen Baus angenommen werden, wegen des Schutzes für die Dekorationen, namentlich des obern Teils der Skenenfront. Wiederum aber konnte es nicht vor der Front so weit, wie das Logeion unten, vorspringen, weil ja Verkehr zwischen beiden Logeien stattfand. Es lag also ein wenig vor der Front, bis an die Front heran, ins Gebäude zurückreichend, über den 3 Stockwerken. In der Mitte der Frontwand, dicht unter ihm, stelle ich mir eine Dekoration vor, sichtbar unter dem Logeion, in unsern Stück Kypris mit Eros.

Wie nun kaum die letzten Worte *μόνα κρατύνεις* verhallt sind, da erscheint unerwartet Artemis in der Höhe und ruft *σὲ* u. s. w. *κέλομαι*. Nein, nicht *μόνα* herrscht Kypris; jetzt beginne i c h, Artemis, meine Macht zu zeigen. Der Effekt ist groſs, wohlberechnet.

Theseus war nach 1089 in den Palast, seine *δορυφορήματα* in die *εἱρκτή*, Hippolyt nach 1101 in die Fremde gegangen; Theseus 1156 allein war wieder aus dem Palast gekommen, nachdem der Chor, der allein geblieben war, das 4. Stasimon vorgetragen hatte. Phädra ist bei offener Thür sichtbar. Theseus führt auf 1 α das Gespräch mit dem von der Seite der Fremde gekommen Boten; aber da stehend, erwartet er den Hippolyt aus der Fremde, 1265. Ebenda hört er auch das 5. Stasimon an.

Artemis, vom Publikum gleich von Anfang gehört und gesehen, von Theseus zuerst nur gehört, dann auch gesehen, ist zwar *θεὸς ἀπὸ μηχανῆς* im Sinn dieses Worts, und ein *dignus vindice nodus* ist vorhanden; doch vor allem ist sie mitspielende Person im Stück, in welchem Göttinnen und Menschen 2 Welten spielen, die Menschen in der Hand von jenen. Das ist nicht anders als im Homer.

Die *μηχανή* (siehe Lohde 'Die Skene der Alten', 1860, S. 14 ff.; A. Müller 'Gr. B.-A.' S. 152 ff.; O. Crusius im Philologus 1889 S. 697 ff.) zeigt, Poll. IV 128. 129, Götter und Heroen, *τοὺς ἐν ἀέρι*, und liegt *κατὰ*

τὴν ἀριστερὰν πάροδον, auf der Seite der Fremde, 126. 127; *ὑπὲρ τὴν σκηνὴν τὸ ὕψος*, wie *ἐν ὕψει* das *θεολογεῖον*, über die *σκηνή* hin. Nach dem Obigen heifst das nicht: über das Gebäude hin. Wenn nun über dem *θεολογεῖον* nicht freier Himmel war, so wird Dekoration, Malerei diesen, den Olymp über dem Boden des *θεολογεῖον* und im Hintergrunde dargestellt haben. Diese ideale Vorstellung pafst auch um deswillen besser als offener Himmel, weil die Scenerie dann verschiedenartig je nach Bedürfnis gemacht werden konnte. Das Dach ist, wie in Aspendos, nach vorn vor der Front heraufsteigend zu denken. Es beförderte etwas auch die Resonanz, ohne freilich deshalb errichtet zu sein. Nach der linken Periakte hin lag die *μηχανή*, also an den Enden der Frontwand; in der Mitte des *θεολογεῖον*.

Es gab auch noch auf der andern Seite eine *μηχανή*, die jedoch nicht katexochen so hiefs. A. Müller a. O. S. 154 ff.; Boettiger '*Deus ex machina*' Opusc. 356 ff.: *non tantum in sinistra, sed etiam in dextra versura, seu scenae latere, eiusmodi machinam conspectam fuisse*, p. 359 *in remotissima scenae parte.* Vgl. Plat. Cratylus 425 D *ὥσπερ οἱ τραγῳδοποιοί, ἐπειδάν τι ἀπορῶσιν, ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἴροντες.*

Mit der Maschine bei der rechten Parodos steigt Trygaios (Aristoph. Friede 71) aus seinem Hofraum auf der Heimatseite auf, in lächerlicher Nachahmung.

Von der *μηχανή* katexochen ist der Name *ἑώρημα* überliefert. Stephanus s. v. sagt über dies Wort: *Id quod in sublime evehitur, vel etiam Ipsa elevatio, et in altum evectio.* Doch entscheidet gegen diese beiden Deutungen das *ἐν αὐτῇ* bei Suidas, wo es heifst: *μετέωρος δὲ αἴρεται (ὁ Βελλεροφόντης) ἐπὶ μηχανῆς. τοῦτο δὲ καλεῖται ἑώρημα. ἐν αὐτῇ δὲ κατῆγον τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἐν ἀέρι πολοῦντας.* Zwar folgt dort gleich *Ἑώρησις. κρέμασις. Καὶ Ἑώρημα, ὁμοίως.* Doch kann, wie eben bemerkt, *τοῦτο* nicht auf ein gedachtes *αἴρεσθαι* gehen, sondern mufs auf *μηχανή* gehen und dem *ἑώρημα* assimiliert sein, weil sodann *ἐν αὐτῇ* folgt, was über *τοῦτο* — *ἑώρημα* auf *μηχανῆς* zurückgreift. Immerhin freilich bleibt es eine starke Metonymie, *ἑώρημα*, eigentlich das Gewirkte, nicht = *αἴρεσθαι* oder = *ἑώρησις*, d. i. *αἴρειν*, also nicht = dem Gewirktwerden oder Wirken, sondern = der bewirkten Ursache, d. i. dem Mittel, der *μηχανή*, aufzufassen.

Über den Ausdruck *κράδη* in der Komödie vgl. Lohde 'Die Skene der Alten', 1860, S. 15. 16. A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' S. 155. O. Crusius a. a. O.

Nach Theocr. X 45 Schol. war *τὸ τῆς συκῆς ξύλον εὔθραυστον, ἀσθενὲς καὶ ἀδύνατον*, und ähnlich, wenn auch nicht so stark, drücken sich sonst alte Schriftsteller aus. Es enthält viel Saft, Plut. Quaest. conviv. VI 10: *τὸ φυτὸν ἁπάντων ὀπωδέστατον, ὥστε καὶ τὸ σῦκον αὐτὸ καὶ τὸ ξύλον καὶ τὸ ἔρνος ἀναπεπλῆσθαι.* Nach Okens 'Allg. Naturgeschichte' III 3, 1558. 1559 wird der Baum 20—30′ hoch, mit krummen und schlaffen Ästen, voll weifser Milch, bei uns in Gärten 2 Mann hoch, und ist das Holz zäh und elastisch. Nach Neumann und Partsch 'Physikal. Geogr. von Griechenland' S. 424. 425 wiedersteht sein Holz der Verwesung gut und ward deshalb

wie des Ölbaumes zur Anfertigung von Götterbildern verwendet (Blümner 'Technologie der Alten' II S. 269). Horat. Sat. I 8, 1: *Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum.* Die Angaben lassen sich ja wohl vereinigen.

Vielleicht verwandte man Feigenholz, auch als billiges, wohl auch, und nicht bloſs ausnahmsweise, bei Götterbildern, im Theater, und so vielleicht auch wohl bei der *μηχανή*, wenn auch nicht gerade immer, namentlich nicht, wenn in einem Stück schwerere Lasten vorkamen, die aber doch nicht so schwer waren, daſs man die Periakte gebrauchen muſste. Es könnte ja auch gewöhnlich nur der Ausleger des Krans, einmal aber auch die *ἀγκυρίς* aus Feigenholz gemacht worden sein. Zur Gröſse vgl. Empedocl. ap. Tzetz. Hist. 13, 81 (in Steph. v. *κλάδος*): *Οὐ μὲν ἀπαὶ νώτων γε δύο κλάδοι ἀΐσσουσιν.* Alkaios bei Athen. XV 695 b (Aristoph. Lys. 632): *Ἐν μύρτου κλαδὶ τὸ ξίφος φορήσω, ὥσπερ Ἁρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων.* Die Ähnlichkeit des unter der Last schwankenden Auslegers und der Rollen des Flaschenzuges mit einem Feigenast und Feigen könnte den Komiker beeinfluſst haben, dessen Form in einer Komödie nachgeahmt gewesen wäre; es könnte vielleicht auch nicht so gewesen sein, die Komiker aber gespottet haben, es sei wirklich Feigenholz genommen worden, oder die *ἀγκυρίς* sei in bildlichem Sinn *συκίνη* gewesen. Man könnte bei der geringeren Ausstattung, die in der Komödie erfordert wurde, in ihr eher, als in der Tragödie, Feigenholz genommen haben; es kam wohl auch eben vor, daſs nur in jener, und nicht auch in dieser, bei einem Wettkampf die *μηχανή* zur Verwendung kam.

Wie dem nun auch gewesen sein mag, jedenfalls darf man doch wohl das über die Einrichtung der *κράδη* Gesagte auch auf die der tragischen *μηχανή*, der *μηχανή* überhaupt beziehen. Man könnte sie in unserer Stelle etwa so vorstellen. Ich sage 'in unserer Stelle', weil hier Artemis nicht in einem Bogen, sondern nur geradlinig bewegt wird.

Am Ende des Balkens der tragischen *μηχανή* ist ein Tau zu denken. Poll. IV 131: *αἰώρας δ' ἂν εἴποις τοὺς κάλως, οἳ κατήρτηνται ἐξ ὕψους ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς.* Es lief über ein Rad, *τροχόν*, Aristoph. Daedal. *Ὁ μηχανοποιός, ὁπότε βούλει τὸν τροχὸν | ἐᾶν ἀνεκάς, λέγε· χαῖρε, φέγγος ἡλίου* (Poet. scen. Graec. ed. Dindorf V, *Ἀποσπ.* 234 = Bekk. II 273). Es trug den Schauspieler vermittelst einer *ἀγκυρίς* an *ζωστῆρσι καὶ ταινίαις*, Plutarch. ed. Dübner (Paris, Didot) Vol. V, 1855, p. 171. 172 (dort übersetzt: *ferrum instar ancorae*). Zu *ζωστῆρσι καὶ ταινίαις κατειλημμένοι*, *comprehensi,* vgl. Odyss. 9, 433 *τοῦ κατὰ νῶτα λαβών.* Die Bewegung geschah mittels Flasche und Winde (Vitruv X 2), so daſs man die Last in gleichmäſsigem Tempo bewegen konnte. Daher konnte der Schauspieler dazu im Takte singen, vgl. Schol. Aesch. Prom. 128: *ταῦτα* (es handelt sich von Taktmäſsigem) *δέ φασι διὰ μηχανῆς ἀεροδονούμεναι*, die Okeaniden, Geppert 'Die altgr. B.' 180. 181. Wenn er hinunter gelangt war und auf der Bühne schreiten sollte, so mochte er die *ἀγκυρίς* hinten leicht aus Öhr oder Ring ziehen; wenn er wieder hinauf schweben sollte, mochte er sie wieder hineinstecken.

Über die Lage der beiden Maschinen äuſsert sich näher Schol. Lucian.

Philops. zu III 211 Jacobitz: *ὑπὲρ τὰς παρ' ἑκάτερα τῆς μέσης τοῦ θεάτρου θύρας, αὗται δὲ πρὸς τὴν εὐθεῖαν τοῦ θεάτρου πλευρὰν ἀνεῴγεσαν* [Jacobitz IV 226 oben], also nicht nach vorspringenden Seitenwänden, sondern nach der Front hin. Dann folgt ein Wortspiel mit *μηχανή*: *μηχανῶν δὲ δύο μετεωριζομένων ἡ ἐξ ἀριστερῶν θεοὺς καὶ ἥρωας ἐνεφάνιζε παρευθὺς* (anfangs; vgl. Suidas v. *ἀρχήν, τὰ πρῶτα, παρευθύ*. Später erschienen auch andere mit der *μηχανή*), *ὥσπερ λύσιν φέροντας τῶν ἀμηχάνων*.

Nach der linken Parodos hin lag die Maschine. Der Standpunkt bei dieser Angabe ist vor der *Σκηνή* und zwar in der Mitte, und mit Grund; denn von und nach den *οἰκίαι* kamen und gingen die mit der Maschine Bewegten.

Die Maschinen lagen über die Nebenthüren hin. Diese bedeuten, sind *οἰκίαι* und reichen nach meiner Hypothese je von 21 bis 33. Ich denke mir in dem Dekorationsraum von 3 Spithamen Tiefe dicke Balkenköpfe, etwa 3, auf 21, 27, 33 aus der Frontwand hervorragend, und darüber eine Balkenbahn von 13 Länge und etwa fast 3 Breite quer gelegt, worauf ein Wagen hin und her fahren kann. Auf diesem ruht ein Kran, der imstande ist, sowohl sich um einen Mittelpunkt und so einen Kranarm in die Runde zu drehen, als auch in einer Richtung nach vorn den Arm dauernd zu richten und in beider Weise zu heben und zu senken. So läſst sich eine mit Tau daran hängende Last sowohl gerade in rechtem wie in schrägem Winkel als auch in die Runde und dabei auf und ab bewegen. Vgl. auch Lohde S. 14 ff.

Die Art dieser Bewegungen wird noch etwas näher durch folgende Stellen angedeutet. Plutarch. de esu carnium I 7: *ὥσπερ ναῦν ἐν χειμῶνι ναύκληρος* (*κινεῖ*), *ἢ μηχανὴν αἴρει ποιητικὸς ἀνὴρ ἐν θεάτρῳ σκηνῆς περιφερομένης*. Lucian. de mercede conductis c. I *ἐπὶ πᾶσι δὲ τοὺς Διοσκούρους ἐπιφαινομένους — οἰκεῖοι γὰρ τῆς τοιαύτης τραγῳδίας οὗτοί γε — ἤ τιν' ἄλλον ἐκ μηχανῆς θεὸν ἐπὶ τῷ καρχησίῳ καθεζόμενον ἢ πρὸς τοῖς πηδαλίοις ἑστῶτα* [Jacobitz I 403], Schol. *καρχήσιος τὸ ἄκρον τοῦ ἱστοῦ* [Jacobitz IV 110]. Der Ausdruck *περιφερομένης* erinnert an den Namen *περίακτος*. Daſs nun noch ein anderer Teil der Dekoration, als die Periakte, etwa ein über dieser gelegener, umgedreht wurde, davon ist sonst nichts bekannt. Es kann aber hier bei *σκηνῆς* doch nicht an die Periakte gedacht werden; denn es ist nicht anzunehmen, daſs, wenn jemand mit der Maschine kam oder sich entfernte, jedesmal die durch die Periakte dargestellte Fremde sich veränderte. Auf einen jedesmaligen inneren Zusammenhang aber zwischen dem *αἴρειν* der *μηχανή* und dem *περιφέρεσθαι* der *σκηνή* weist die Parallele von *ἐν χειμῶνι* und *ἐν θεάτρῳ σκηνῆς περιφερομένης*. Wie das Meer sich bewegt, so wird im Theater die *σκηνή* herumbewegt. Es ist vorzustellen, daſs die Maschine und der Kranarm hinter einer Dekoration oben verborgen sind, welche sich rund und fort bewegt, wenn der Arm sich rund bewegen soll. Dies geschah vor der ganzen Stelle in der Front, wo die Maschine lag, und auch wenn sie den Arm über die Periakte hin bewegte. Stellvertretend fungierte diese auch, wenn die Gegenstände zu schwer für

den Kranarm waren; denn dieser war aus Holz. Pollux nämlich sagt IV 126: *αἱ περίακτοι, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος· καὶ θεούς τε θαλαττίους ἐπάγει, καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ.* Unmöglich kann nun *ἡ ἑτέρα* Subjekt zu *ἐπάγει πάνθ' ὅσα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ* sein; denn *ἡ ἑτέρα* liegt auf der Seite der Heimat, *ἡ μηχανή* aber auf der der Fremde. Es ist also aus *ἡ δεξιά* und *ἡ ἑτέρα* das abstrakte *περίακτος* zu entnehmen und zu erklären, daſs die Periakte *τε—καί*, im Prädikat analog dem vorhergehenden *μὲν—δέ* im Subjekt, die Meeresgötter links unten herbeiführt und alles, was, zu lastend, die Maschine zu tragen unvermögend ist, rechts oben herbeiführt. Im ersteren Fall ruhen wohl die Meeresgötter auf einer am Fuſs der Periakte für sie befestigten Bretterunterlage, im letzteren ist die Periakte, oben mit Brettern gedeckt, im Fall des Bedürfnisses auch über ihren Rand hinaus, ein Boden für die *ἐπαχθέστερα ὄντα.* Der Zapfen, worum sie sich dreht, reicht nicht unnötigerweise bis in die Balkenlage übers dritte Stockwerk, sondern geht in einem Zapfenloch eines Balkens, der aus der Mauer über der Periakte herausragt. Der Gott nun sitzt entweder *ἐπὶ τῷ καρχησίῳ*, auf dem Top des emporstehenden mastbaumähnlichen Kranständers, auf den ihn die Maschine hebt und durch dessen Senkung nach auſsen sie ihn dann hinab und zugleich vorwärts hinaus bewegt — man mag sich den Ständer etwa 13 Spithamen hoch denken —, oder er steht *πρὸς τοῖς πηδαλίοις*, woraus wohl zu entnehmen ist, [kleine Lücke].

Artemis erscheint nun auf der Seite der Fremde, im Gegensatz zu Kypris; also mit der *μηχανή* katexochen bei der linken Parodos.

Zu beachten ist nun in ihren Worten der Gegensatz der Anapäste und Jamben. Mit jenen kommt sie herab, mit diesen schreitet sie auf dem Logeion.

Mit *σὲ τὸν εὐπατρίδαν* bewegt sie sich auf 40 von *α* bis *η*, von der Dekorationsfront her, mit *Αἰγέως κέλομαι* auf *η* in gerader Linie von 40 nach 32, wo sie stehen bleibt und ruft: *παῖδ' ἐπακοῦσαι· Λητοῦς δὲ κόρη σ' Ἄρτεμις αὐδῶ* (V. 1285). Dann schwebt sie auf 32 *η* herab, mit den taktmäſsig gesungenen Anapästen, und zwar zunächst bis *ἀφανῆ* (1288): *Θησεῦ, τί τάλας τοῖσδε συνήδει, | παῖδ' οὐχ ὁσίως σὸν ἀποκτείνας, | ψευδέσι μύθοις ἀλόχου πεισθεὶς | ἀφανῆ* $(3 \times 16) + 4$, zusammen $52 = 4 \times 13$. Der Scholiast erklärt: *εἰργάσω ἀφανῶς καὶ ἀνελέγκτως, πεισθεὶς τοῖς ψευδέσι λόγοις τῆς σῆς γυναικός, καὶ τοῦτο ποιήσας φανερὰν ἔσχες βλάβην.* Dies letzte nun ist in einem eigenen kleinen Satz von 12 Zeiten ausgedrückt, *φανερὰν δ' ἔσχεθες ἄτην* (1289). Gerade so viel Engen sind es von 32 bis 20. Dies sind 2 oft in bezeichnender Weise gebrauchte Reihen. Ich lasse Artemis deshalb, in gerader Linie auf gleicher Höhe von 32 bis 20 auf *η* bewegt, dies singen; indem sich der Wagen auf dem Balkenlager den Kran entlang bewegt, ohne daſs dieser seine Richtung ändert. Auf 20 *η* hält sie wieder an und spricht zu Theseus hier alle folgenden Anapäste. Zunächst 1290 ff.: *πῶς δ' οὐχ ὑπὸ γῆς τάρταρα κρύπτεις | δέμας αἰσχυνθείς, | ἢ πτηνὸς ἄνω μεταβὰς βίοτον | πήματος ἔξω πόδα τοῦδ' ἀνέχεις*; indem sie nach unten und

oben weist. Zu *ἀνέχεις* vgl. Pollux IV 131: *ἀνέχειν τοὺς ἐπὶ τοῦ ἀέρος φέρεσθαι δοκοῦντας ἥρως ἢ θεούς.* Der Gegensatz in diesen 2 und 2 Kolen kommt zum Ausdruck, indem sie die beiden ersten im Herabschweben singt, dann aber Halt macht, *πόδα ἀνέχει.* Dies setzt sie dann fort; sie bleibt aufserhalb des Logeionbodens, indem sie *ὡς ἕν γ' ἀγαθοῖς ἀνδράσιν οὔ σοι κτητὸν βιότου μέρος* so über demselben singt und endlich schliefsend mit *ἐστίν* ihn berührt. So ist sie 52 + 24 + 3 = 79 herabgekommen, also aus einer Stellung, die 80 Engen über dem Boden ist. Diese Stellung ist aufserhalb des Raums, in den sie erscheinend hinabschwebt. Die 79 entsprechen den 79 der Logeionlänge von 1 nach jeder Seite. In der Höhenrichtung möchte ich mir sie den *τριωρόφοις οἰκοδομήμασι* analog gegliedert denken, indem die 52 = 2 × 26 den beiden obern Stockwerken, die 27 = 24 + 3 dem unteren, wenn man die Wandhöhe über der 3 hohen Treppe in jeder Thür = 24 annimmt, entsprechen. Zuerst kommt dann Artemis die beiden oberen Stockwerke in einem Male, dann das untere mit einem Absatz in der Bewegung herab.

Es folgen die jambischen Trimeter der Artemis. Der erste: *ἄκουε, Θησεῦ, σῶν κακῶν κατάστασιν*, hat 19 Zeiten und führte gerade von 20 bis 1. Hier spricht sie dann das Folgende bis *ἔπεισέ σε*, gerade vor Theseus stehend, mit Gebärden nach ihm, Phädra und Aphrodite hin.

Theseus weicht endlich mit *οἴμοι*, erschrocken und ergriffen, vor dem Dräuen und den strafenden Worten der Göttin von dem Posten zurück, wo er seinen Sohn erwartete, um ihn zu überführen und strafend anzureden. Sieht er die Göttin? In Sophokl. Aj. 14 ff. heifst es: *ὦ φθέγμ' Ἀθάνας, φιλτάτης ἐμοὶ θεῶν, | ὡς εὐμαθές σου, κἂν ἄποπτος ᾖς ὅμως, | φώνημ' ἀκούω καὶ ξυναρπάζω φρενὶ | χαλκοστόμου κώδωνος ὡς Τυρσηνικῆς.* Schol.: *Τῆς δὲ φωνῆς μόνης αἰσθάνεται, ὡς ἐθάδος αὐτῷ οὔσης· ἔστι μέντοι ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἡ Ἀθηνᾶ· δεῖ γὰρ τοῦτο χαρίζεσθαι τῷ θεατῇ.* Vgl. Geppert 'Altgr. B.' S. 182 ff. So hört nachher Hippolyt die Artemis, sieht sie jedoch nicht. Hier aber bei Theseus ist von einem solchen Gar-nicht-sehen nichts gesagt. Doch scheint dabei ein Unterschied zu sein. Während der Anapäste, denke ich, schwebt Artemis, ungesehen von Theseus, der bangend die immer näher kommende laute Stimme hört, in einer hinten und seitwärts offenen, vorn verhüllenden Wolke herab. Daraus tritt sie, auf dem Logeionboden angelangt, hervor indem die Wolke sich teilt, nachdem sie, noch darin, sich hinten die *ἀγκυρίς* ausgehakt hat, und schreitet nun in voller, ihm sichtbarer Hoheit auf ihn zu, um in offenbarer Wirklichkeit ihm die prosaische Wahrheit in den folgenden Trimetern zu verkünden. Ihre Gebärden richten sich nach ihm selbst und der in offener Thür sichtbaren Leiche der Phädra.

Erschrocken weicht Theseus von der Seite fort, wo Kypris steht, von 1 a nach 5 *α*.

Artemis verweilt fest auf ihrem Platz, wie einen Richterspruch verkündend, nur dafs sie sich zu Theseus nunmehr nach 5 *α* hinwendet; den sie nun noch schärfer behandelt.

Mit *δέσποιν' ὀλοίμαν* weicht er noch weiter von der Kypris und Phädra

zurück, auch erschreckt, von der Artemis, doch von dieser nicht auch mit dem Seitenschritt nach 7 *γ*. Er kommt so bis 14 *γ*. Vor dem 1. Kommos, 352, wich Phädra, als sie von der Amme die Worte *Ἱππόλυτον αὐδᾷς* hörte, erschrocken nach 14 *κ* auf der antistrophischen Seite zurück.

Das Folgende bis *ἐξόλλυμεν* 1341 spricht Artemis dann wieder von 1 aus. Bei *Κύπρις* u. s. w. 1327 zeigt sie nach der Bildsäule der Kypris.

Da jetzt der Chor Hippolyts Auftreten verkündigt, so ist es zweckmäfsig, nicht durch das Verweilen der Artemis auf dem Logeion die Aufmerksamkeit zu teilen und von Hippolyt abzulenken. Artemis schreitet daher nach der antistrophischen Seite fort, wo sie nachher noch mit Hippolyt, ihm unsichtbar, sprechen soll.

In der Zeitschrift 'Die Gegenwart' 1888, No. 42, S. 248, sagt Carus Sterne in einem Aufsatz 'Die Entwicklungsgeschichte der Engelsgestalt': „Wie die Gottheiten sich von einem Orte zum anderen bewegen mögen, das hielt der Grieche für eine müfsige Frage: man konnte sich ja ihren Leib so ätherisch denken, dafs sie in unserer Atmosphäre leicht dahinschweben, und Heliodor sagt, man habe es als Unterscheidungsmittel der sonst völlig gleich gebildeten Götter und Menschen betrachtet, dafs erstere selbst bei der Fortbewegung über den Boden keine Schreitbewegungen machen sollten." Bei der Darstellung des Gottes durch einen Schauspieler ist aber an wirkliche Schrittbewegungen auf dem Boden zu denken, wenn man ihn nicht an Stricken über diesen hin schweben lassen will. Das ist schwer in Gedanken auszuführen. Und wie sollte das gemacht sein, wenn es sich um weite, nicht um kurze Wege auf dem Logeion und der Parodos handelte? Vielleicht erinnert sich auch wohl der eine und andere, dafs es ihm bei wachen Sinnen im Gehen einmal vorkam, als schwebe er dahin.

---

14. Die Anapäste vor dem Klagetanz Hippolyts. V. 1342—1346.

καὶ μὴν ὁ τάλας	*ὅδε δὴ στείχει,*	16	1 A. 2 B
σάρκας νεαρὰς	*ξανθόν τε κάρα*	16	1 Δ. 2 E
διαλυμανθείς.		8	ABΔE
ὢ πόνος οἴκων,	*οἷον ἐκράνθη*	16	1 AB. 2 ΔE
δίδυμον μελάθροις		8	ABΔE
πένθος θεόθεν καταληπτόν.		13	Γ
		77	

Der Mittelstoichos sieht den Unglücklichen von der Fremde her kommen, vom Publikum noch nicht gesehen.

Nach der Reihe schreiten ihm die 4 Nebenchoreuten auf *κε* entgegen, A mit *καὶ μὴν ὁ τάλας*, B mit *ὅδε δὴ στείχει* (er kommt herauf zum Königspalast, der höher liegt), dann Δ mit *σάρκας νεαράς*, E mit *ξανθόν τε κάρα*. Und darauf kehren alle 4 zugleich, A B Δ E, erschreckt von dem Anblick des *τάλας*, mit *διαλυμανθείς* auf ihre Ausgangsstellen zurück.

Hierauf richten dieselben 4 Choreuten ihre Klage an das ganze Haus, in gesteigerter Form, eine Doppelklage. Es schreiten A B mit *ὢ πόνος οἴκων*, Δ E mit *οἷον ἐκράνθη* auf den Palast zu; und darauf kehren wieder alle 4 zugleich mit *δίδυμον μελάθροις* auf ihre Ausgangsstellen zurück.

Es allitterieren *διαλυμανθείς* und *δίδυμον μελάθροις*, indem die beiden Anfangssilben ganz übereinstimmen, *δι* und *δί*. Dies führt darauf, auch *ὁ τάλας* und *ὅδε δή*; *οἴκων* und *οἷον*; — *καὶ μὴν στείχει, σάρκας κάρα* (letzteres etwas ungenau gestellt); *ὢ πόνος ἐκράνθη, πένθος θεόθεν καταληπτόν* nicht für zufällig zu halten.

Den Parömiakus schreitet der Koryphäus. Er kommt damit nach *ιδ*, der Reihe von E[2]. Es ist sein letztes Wort, indem er nur noch das Schlußkolon des ganzen Dramas redet.

Artemis schreitet während dieser Anapäste des Mittelstoichos nach der andern Seite übers Logeion fort, um während des Klagetanzes in der Ferne zu sein, bis sich dieser ihr naht. Mit den 77 Engen desselben kommt sie zugleich nach 78 auf der Seite der Heimat. Hippolyt kommt gleich mit den 78 bis *σφάκελος* nach 1 und ruht auf diesem seinem letzten Lebenswege auf der *χώρα* mit den Worten *σχές, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω* aus, wo seine Schutzgöttin soeben ihre Schutzrede für ihn hielt.

Artemis steht dann auf 78, hinter einem dünnen, helldurchsichtigen Tuch, welches eine *ὁμίχλη* vorstellt, *ἀέρα ἑσσαμένη*, vgl. Geppert 'Altgr. B.' S. 185.

15. Der Klagetanz Hippolyts. V. 1347—1388.

αἰαῖ αἰαῖ·
δύστανος ἐγώ, πατρὸς ἐξ ἀδίκου
χρησμοῖς ἀδίκοις διελυμάνθην.
ἀπόλωλα τάλας, οἴμοι μοι. (1350)
διά μου κεφαλᾶς ᾄσσουσ' ὀδύναι,
κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾷ σφάκελος.
(*σχές, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω.*)*)
ἒ ἔ·
ὦ στυγνὸν ὄχημ' ἵππειον, ἐμῆς (1355)
βόσκημα χερός,
διά μ' ἔφθειρας, κατὰ δ' ἔκτεινας.
φεῦ φεῦ· (*πρὸς θεῶν, ἀτρέμας, δμῶες,*
χροὸς ἑλκώδους ἅπτεσθε χεροῖν.
τίς ἐφέστηκ' ἐνδέξια πλευροῖς;) (1360)
πρόσφορά μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε
τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον
πατρὸς ἀμπλακίαις. (*Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὁρᾷς;*
ὅδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,
ὅδ' ὁ σωφροσύνῃ πάντας ὑπερέχων) (1365)
προῦπτον ἐς Ἅιδαν στείχω κατὰ γᾶς
ὀλέσας βίοτον·
μόχθους δ' ἄλλως τῆς εὐσεβίας
εἰς ἀνθρώπους ἐπόνησα.

I *αἰαῖ αἰαῖ·* (1370)
II (*καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει.*)
III *μέθετέ με τάλανα·*
IV (*καί μοι Θάνατος Παιὰν ἔλθοι.*)
V *προσαπόλλυτέ μ' ὄλλυτε τὸν δυσδαίμον'* —
VI *ἀμφιτόμου λόγχας ἔραμαι* (1375)
VII (*διαμοιρᾶσαι, διά τ' εὐνᾶσαι*)
VIII *τὸν ἐμὸν βίοτον.*
IX *ὦ πατρὸς ἐμοῦ δύστανος ἀρὰ*
X *μιαιφόνων τε συγγόνων,*
XI *παλαιῶν προγεννητόρων·* (1380)
XII *ἐξορίζεται κακὸν οὐδὲ μέλλει,*
XIII *ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμὲ*
XIV *τί ποτε τὸν οὐδὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν;*
XV *ἰώ μοί μοι·*
XVI *τί φῶ; πῶς ἀπαλλάξω βιοτὰν* (1385)
XVII *ἐμὰν τοῦδ' ἀναλγήτου πάθους;*
XVIII *εἴθε με κοιμίσειε τὸν δυσδαίμον'* —
XIX *Ἅιδου μέλαινα νύκτερός τ' ἀνάγκα.*

I	– – – –	*συζυγία ἀναπαιστική*
II		*τετραποδιά* „
III	⏑ ⏖̂ ⏖̂ ⏑ ⏑	*δόχμιος*
IV		*τετραποδία ἀναπαιστική*
V	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑	„ „ *ὑπερκατάληκτος*
VI	– ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	„ „ *ἀκέφαλος* (Diomed. K. 500, 5 sqq.)
VII		„ „
VIII	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑	*διποδία* „ mit *τελευταία βραχεῖα*
IX	– – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ –	*τετραποδία*
X	⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	*δίμετρον ἰαμβικόν*
XI	⏑ ≐ ⊥, ⏑ ⊥ ≐ ⏑ ⊥	*βακχεῖος, δόχμιος*
XII	≐ ⏑ ⊥ ⏑, ≐ ⏑ ⏑ ⊥, ⏑ ≐ ⊥	*κρητικὸς μικτός, δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, βακχεῖος*
XIII	⏑ ⏖̂ ⏑ ⏖̂	*συζυγία ἰαμβική*
XIV	⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	*τρίμετρον ἰαμβικόν*
XV	– – – –	*συζυγία ἀναπαιστική*
XVI	⏑ ⊥ ≐ ⏑ ⊥, – – ⏑ ⏑ –	*δόχμιος, συζ. ἀναπ.*
XVII	⏑ ≐ ⊥, ⏑ ≐ ⊥, ≐ ⏑ ⊥	*βακχεῖος, βακχεῖος, κρητικός*
XVIII	≐ ⏑ ⏑ ⊥, ⏑ ≐ ⏑ ⊥, ⊥ ≐ ⏑	*δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, δάκτυλος κατ' ἴαμβον, παλιμβάκχειος*
XIX	– – ⏑ – ⏑ – ⏑ –, ⏑ ≐ ⊥	*τετραποδία ἰαμβική, βακχεῖος.*

*) **Anmerkung.** Das in Klammern Eingeschlossene wird von H. im Stehen gesprochen.

Hippolyt kommt von der Seite der Fremde herein, von einem Diener geführt, der ihn leitet, also etwas vor ihm voraus ist; vgl. 1353 das *σχές, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω.* Und zwar geht er links; sonst würde Hippolyt nicht 1360 sagen: *τίς ἐφέστηκ' ἐνδέξια πλευροῖς;*

Er kommt durch eine Nebenthür für Fufsgänger an der Seite herein, auf *β*. Dort erblickt er seinen Vater, wenn er nämlich noch so weit sehen kann; sonst übermannt ihn ohnehin das Gefühl, nachdem er wieder eingetreten ist, wo er in die Verbannung hinaus ging. So schreitet er tief ergriffen mit *αἰαῖ* in langgedehnten Schmerzeslauten, _ _ _ _, vor der mittleren weiten Thüröffnung vorüber oder, falls diese geschlossen ist, an der Thorwand entlang und steht auf *ι* still.

Hierauf wendet er sich dem Logeion zu; mit ihm der stützende Diener. Er schreitet dann 5 Kola und ruht darauf aus, bei *σχές, ἀπειρηκὸς σῶμ' ἀναπαύσω.* Sie messen zusammen 16, 16, 14, 16, 16 = 78 = 6 $\times$ 13. Passend ist es, dafs dies an der Stelle geschieht, wo Artemis vorher ihre strafenden, aufklärenden Worte zu Theseus sprach, auf 1 *ι*. Es ist auch die Mitte des ganzen Schauspielerraums; wie dies die Wege des Jägerchors von der Parodos der Heimat her, 71 bis 8, zusammen = 79, die Zahl der Engen, welche Artemis während des Chors *καὶ μὴν ὁ τάλας* dorthin schritt, 79, und die jetzt zu entwickelnde Symmetrie der Wege in der Exodos von hier an bestätigen und andeuten.

Die 5 Kola *δύστανος ἐγώ, πατρὸς ἐξ ἀδίκου | χρησμοῖς ἀδίκοις διελυμάνθην. | ἀπόλωλα τάλας, οἴμοι μοι. | διά μου κεφαλᾶς ᾄσσουσ' ὀδύναι, | κατὰ δ' ἐγκέφαλον πηδᾷ σφάκελος* (1348 ff.) sind in 3 und 2 gegliedert, indem in 3 Hippolyt, in 2 ein Abstraktum, *ὀδύναι* und *σφάκελος*, das Subjekt ist. Die 3 aber bestehen wieder aus 2 akatalektischen Tetrapodien mit dem Subjekt von *διελυμάνθην* und 1 Parömiakus mit dem Subjekt von *ἀπόλωλα*. Mit *διελυμάνθην* kommt er bis an die Grenze des Logeions, nach 47, mit *μοι* bis auf 33, den Anfang der Wohnung. Gerade bis auf 33 gelangte auch Hippolyt im Jägerchor.

Mit *ἒ ἔ* entfernt er sich dann von dem auf 14 *γ* ganz geschlagen dastehenden Vater und von der Leiche der Phädra, ohne Seitenschritt, da das anapästische Mafs im ganzen noch fortdauert, in einer Monopodie, von *ι* nach *ιδ*. Zu der Länge von *ἒ ἔ* vgl. Rofsbach und Westphal[3] III 2, S. 119. 753 zu Arist. Av. 237.

Das Folgende schreitet er dann auf der Reihe *ιδ* nach der Seite der *εἱρκτή*, wo die Stallung zu denken ist, *ὦ στυγνὸν ὄχημ' ἵππειον, ἐμῆς | βόσκημα χερός*, und mit *χερός* bis 25, vor die Thür der *εἱρκτή*, worin er das Gespann mit eigener Hand fütterte.

Nun aber gedenkt er an den Gegensatz, wie es ihn auf dem Weg der Fremde zu Grunde richtete und tötete, *διά μ' ἔφθειρας, κατὰ δ' ἔκτεινας*, wendet sich um und kommt bis 9 zurück.

Hier fassen ihn Diener unsanft an, und mit *φεῦ φεῦ* wankt er wieder nach *ι* auf 9 zurück, steht still und klagt und gebietet jammernd: *πρὸς θεῶν, ἀτρέμας, δμῶες, | χροὸς ἑλκώδους ἅπτεσθε χεροῖν* (1358 f.).

Mit halb verdunkeltem Auge erblickt er da die Bildsäule der Kypris auf 8 δ hinter α und erkennt sie, wie schon den Theseus und die Phädra, unklar und fragt noch stehend: τίς ἐφέστηκ' ἐνδέξια πλευροῖς, in zutreffender Vermutung, dafs es seine Feindin Kypris sei. Man könnte auch denken, dafs es ein πύσμα sei (R. Volkmann 'Hermagoras', 1865, § 45, S. 272), eine Frage des Unwillens, da mehrere, vorzugsweise einer zur Rechten, ihn besonders unsanft angefafst. Das Kolon ist ohne Cäsur, und der dritte Anapäst hat die Form _ ∪ ∪. Es drängt sich einer dicht an ihn und Hippolyt sinkt dagegen gerade wie brechend zusammen. — Die Lesart anlangend, so kommt ἐφέστηκεν ἐν δεξιᾷ nicht in Betracht; durch ἐφέστηκεν δεξιᾷ, ἐ. δεξιά, ἐφέστηκ' ἐνδέξια ist indessen als das Ursprüngliche *ΕΦΕΣΤΗΚΕΝΔΕΞΙΑ* hinreichend sicher überliefert. Ich teile es ab ἐφέστηκ' ἐνδέξια, vgl. grammatisch Kühner 'Ausf. gr. Gr.' § 409, Anm. 9.

Die zunehmende Ermattung, passend gerade hier vor Kypris eintretend, drücken auch die ferneren Formen der Anapäste aus: πρόσφορά μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε | τὸν κακοδαίμονα, dann hält er mit καὶ κατάρατον (1362) an; von 9 nach 9 hinüber und von da nach 9 zurück; und von dort dann wieder umgekehrt nach 1 mit πατρὸς ἀμπλακίαις.

Jetzt ruft er, dem Publikum zugewandt, zwischen 2 ihn stützenden Begleitern, mitten vor der Kline der Phädra, von seinem Vater hinten seitwärts angeschaut, zum Himmel, mit δεῖξις: Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὁρᾷς; | ὅδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ, | ὅδ' ὁ σωφροσύνῃ πάντας ὑπερέχων (Rofsb. u. Westph.[3] III 2, 156). Zu Anfang allitterieren ὅ δ σ, ὅ δ σ (bei Valckenaers Konjektur ὑπερσχών würden auch περσχών und σέπτωρ allitterieren).

Das folgende προὖπτον ἐς Ἅιδαν στείχω κατὰ γᾶς | ὀλέσας βίοτον geht nach der Nachtseite wieder bis 25. Dann wird bei μόχθους δ' ἄλλως τῆς εὐσεβίας | εἰς ἀνθρώπους der Weg nach 1 zurück gemacht (ἄλλως), und ἐπόνησα wieder zurück geschritten, ohne dafs ein bestimmtes Ziel erreicht wäre.

So endigt der erste gleichförmige Hauptteil des Tanzes auf ι, worauf er begonnen. In dem zweiten wechseln nun stets verschiedenartige Kola.

Er beginnt, wie der erste, mit αἰαῖ αἰαῖ (1370). Dies Kolon lasse ich mit einem Seitenschritt beginnen, da es nicht mehr Teil des ununterbrochenen anapästischen Systems ist. Ich führe diesen nach 8, und zwar antithetisch zu dem αἰαῖ αἰαῖ des ersten Teils des Tanzes auf Kypris zu.

Das folgende Kolon καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει wird stehend gesprochen; der Schmerz schreitet auf den Sprechenden zu. Hippolyt wendet sich von Kypris ab, die den Schmerz gleichsam sendet.

Im folgenden Dochmius taumelt Hippolyt, losgelassen, haltlos fort, in lauter engen Schritten. Der Dochmius hat 7, μέθετέ με τάλανα. Dies führt gerade bis 1, mit möglichst weiter Seitenrichtung von β nach ε.

Dort stehend, ruft er: καί μοι Θάνατος Παιὰν ἔλθοι, wobei ihn wieder Diener hilfreich anfassen (1373).

Im Schmerz über die Berührungen ruft er: προσαπόλλυτέ μ' ὄλλυτε τὸν δυσδαίμον'. Wegen des πρός kann προσαπόλλυτε nicht Imperativ sein; vernichtet werden will er, wie ἀμφιτόμου u. s. w. zeigt, doch nicht aufser dem

Schmerz noch, sondern um ihn nicht mehr zu fühlen, durch den Tod von ihm befreit zu werden; nicht durch Steigerung des Schmerzes will er vernichtet werden, das ὄλλυτε ist steigernde Wiederholung des Begriffs in προσαπόλλυτε (vgl. Wecklein zu 1374). Hin und her taumelt er. Eine Cäsur fehlt in der Tetrapodie, und auch am Ende, wo sie um 1 Enge vermehrt ist, hyperkatalektisch, so dafs er bis auf 8 ζ vor Kypris hinschwankt.

Auch die folgende Tetrapodie ist eine zerstörte Umbildung, indem vorn 2 Engen fehlen, ἀμφιτόμου λόγχας ἔραμαι. Sofort die Thesis ἀμ erfassend, möchte er nach den Lanzen im Thor greifen, die an den ἐνώπια παμφανόωντα der πρόπυλα sich befinden, Il. 13, 261.

Dann spricht er, am Thor vorübergekommen, auf 8, wieder stehend: διαμοιρᾶσαι, διά τ' εὐνᾶσαι (1376), mit der Gebärde eines, der sich gern erstäche, und schreitet mit den 7 Engen τὸν ἐμὸν βίοτον nach 1 ζ zurück.

Es folgen 3 und 3 Kola, welche Gruppen gleich grofs sind, je 41 Engen. Die ersten 3 handeln von den Quellen des Unglücks, die letzten 3 davon, dafs dasselbe aus ihnen herkomme, und zwar auf den Unschuldigen. Letztere werden nach der Seite des Unglücks geschritten, das von den Quellen her strömt; erstere folglich nach der entgegengesetzten Richtung, indem 41 und 41 sich ausgleichen. Der erste Satz geht bis zu Ende der ersten 3 Kola, indem ἀρά die Genitive alle regiert, vgl. Schol. 1378; dann folgt ein absolute stehendes Verbum, ἐξορίζεται; aus dem ὅρος entsandt wird κακόν. Der ὅρος, bis wohin die Wege im 4. Stasimon gingen, war die Reihe 42. Es ist ein ungerechtes ἐξορίζεσθαι, wie Hippolyts Verbanntwerden, sein ἐξορισμός. In den Grenzen sollte das Unglück bleiben; aber es wird entsandt und bedenkt sich nicht. Diese allgemeine, nicht allgemein wahre, doch in der Bitterkeit von Hippolyt ausgestofsene Sentenz wird im Präsens ausgedrückt; und dann folgt, mit Anklang auf μέλλει, der Aorist ἔμολε, die thatsächliche Spezialisierung.

Von den ersten 3 Kolen sind 2 gerade, eins, das dritte, schräg. Ich fasse daher antithetisch von den letzten 3 eins, das erste, schräg, da 2 gerade sind.

Mit dem Seitenschritt nach Theseus hin wird ὦ πατρὸς ἐμοῦ δύστανος ἀρά geschritten (1378).

Dann nach der andern Seite, nach der Unglücksseite, das übrige, μιαιφόνων τε συγγόνων | παλαιῶν προγεννητόρων, ◡; ◡ –, ◡ – ◡ ◡, bis ιδ, 6 Engen von der Ausgangsreihe seitwärts.

Der Seitenschritt von ἐξορίζεται κακὸν οὐδὲ μέλλει geschieht antithetisch nach der entgegengesetzten Seite, wie der von ὦ, nach ις. Das Kolon besteht aus 2 μικτοί und 1 Bakchius; jene sind, Arist. Quint. p. 39. 40 M., ein κρητικός, ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως, und ein δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως. Es hat daher die Seitenschritte – –, – ◡, ◡ –. So kommt damit Hippolyt schon nach der Ausgangsreihe zurück; οὐδὲ μέλλει (1381).

Die beiden folgenden geraden Kola ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμέ und τί ποτε τὸν οὐδὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν (vgl. Freese 'Metrik'[2] 167 über die Auflösung

am Schlufs, wo ein kleiner Vers mit dem folgenden eng zusammenhängt) haben einen Gegensatz im Sinne. Und so führe ich die beiden Seitenschritte bei ἒ und τί nach entgegengesetzten Seiten.

Hippolyt steht nun wieder auf der Ausgangschora dieser Periode von 6 Kolen.

Das folgende ἰώ μοί μοι sehe ich wieder für einen anapästischen Dispondeus an. Dieser ist, wie alles Fernere, nach der Seite des Todes zu schreiten, mit einem weiten Seitenschritt, nach 3 ιη.

Die übrigen 4 Kola (1385 ff.) messen 16 + 15 + 17 + 18 = 66 und führen von 3 bis 69.

Die Richtung in ihnen ist im allgemeinen ein schwankendes Hin und Her. Das Ziel ist auf 69 ιϛ, wofür die letzten Bewegungen von Hippolyt, Artemis, Theseus bestimmend sind, siehe nachher.

Mit τί φῶ; πῶς ἀπαλλάξω βιοτάν entfernt er sich von ιη nach der andern Seite wieder, und nach dem Dochmius fällt Hippolyt wieder ins Anapästische.

Vom folgenden Kolon ἐμὰν τοῦδ' ἀναλγήτου πάθους gehen die 2 Bakchien nach rechts, bis auf ιη zurück, dann der Kretikus ‒ ◡ ‒ nach ιδ 34.

Das vorletzte Kolon εἴθε με κοιμίσειε τὸν δυσδαίμον' fasse ich nach Analogie von ἐξορίζεται κακὸν οὐδὲ μέλλει. Die Seitenschritte gehen erst rechts, dann links.

Endlich geht Ἅιδου μέλαινα νύκτερός geradeaus; und zuletzt der Bakchius τ' ἀνάγκα nach 69 ι, so dafs Hippolyt gerade vor Artemis steht.

Hippolyts letzte Gespräche mit Artemis und Theseus.

Artemis tritt, dem Publikum sichtbar, mit ὦ τλῆμον auf Hippolyt zu, von dem sie nur am göttlichen Duft (θεῖον ὀδμῆς πνεῦμα, gegensätzlich nachher 1438 θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς) und wohl auch an der Stimme (vgl. 86 κλύων μὲν αὐδήν) erkannt wird. Das übrige dieser 2 Trimeter spricht sie stehend, wie auch ihre στίχοι in der folgenden Stichomythie.

Hippolyt weicht mit ἔα nach 68 ζ aus, mit dem Seitenschritt von ihr fort, mit der Längenbewegung nach der Innenseite zu, indem er dorthin mehr Schutzgefühl als nach dem Freien hin empfindet. Das übrige spricht er ebenfalls stehend, da er doch zu ihr redet.

Nach der Stichomythie bis 1406 kehrt er sich 1407 mit ὦ δυστάλας σὺ τῆσδε συμφορᾶς, πάτερ zu Theseus um, den anzureden er bisher weder Neigung noch Mut hatte.

Nun naht ihm Theseus in der folgenden Stichomythie, die er mit ihm führt, mit 4 Trimetern, die stetig an Länge wachsen, 18, 19, 20, 21; ὄλωλα, τέκνον, οὐδέ μοι χάρις βίου (V. 1408). | εἰ γὰρ γενοίμην, τέκνον, ἀντὶ σοῦ νεκρός (1410). | ὡς μήποτ' ἐλθεῖν ὤφελ' εἰς τοὐμὸν στόμα (1412). | δόξης γὰρ ἧμεν πρὸς θεῶν ἐσφαλμένοι (V. 1413). Er kommt damit bis 66 ι, gerade vor Artemis hin. Alle 3 stehen einander nahe und führen das folgende Gespräch gleichsam vor dem Thor des Hades. Bis dahin sind von

66 bis 79 noch 13, eine Stoichosgröſse vor Theseus; er machte 78, 6 Stoichosgröſsen bis hierher, 1 jenseits 1, 5 diesseits 1.

Mit φεῦ (V. 1414) tritt der Sohn unmittelbar an den Vater hinan, nach 66 ϑ, und möchte mit ihm zusammen den δαίμοσιν fluchen, der Kypris besonders, die das Unheil bewirkte, und den andern, auch der Artemis, die es zulieſsen.

Dem tritt Artemis mit ἔασον (V. 1416), einem Anklang auf Hippolyts ἔα, entgegen, wieder gerade auf ihn zu, nach 70 ϑ, und spricht zu ihm die folgende ῥῆσις. Mit χαῖρ'· ἐμοὶ γὰρ οὐ θέμις φθιτοὺς ὁρᾶν (V. 1437) tritt sie von ihm und schreitet bei ihm vorüber; dann wendet sie sich um und spricht auf 50 ζ stehend: οὐδ' ὄμμα χραίνειν θανασίμοισιν ἐκπνοαῖς (V. 1438). Rückwärts schreitet sie darauf ὁρῶ δέ σ' ἤδη τοῦδε (1439) bis 39 ζ, immer weiter fort von ihm.

Hippolyt wendet sich dauernd der Stimme zu und hat sich bei καὶ χαῖρ' umgewandt. Artemis, nach Vollendung ihre Reden, hat sich, auf 39 ζ stehend, die ἀγκυρίς der auf dieser Seite befindlichen μηχανή wieder hinten befestigt und στείχει hinauf. Dies geschieht während der folgenden 4 Trimeter Hippolyts, die 20, 19, 21, 19 = 79 zählen, so viel, wie sie während der Anapäste des Chors herabschwebt. Die Seitenschritte bei χαί, μα, λύ, καί messen _ ∪ _ _, 2, 1, 2, 2 = 7, und werden im Hinaufsteigen von 39 ζ nach 32 α ausgeführt, indem der Kranbalken sich dahin bewegt und hebt.

Nachdem sie in der Höhe angekommen, wankt Hippolyt vom Vater fort nach ζ, der Mittelreihe des Eingangs in die Parodos, bis 70, dem Todesdunkel zu, und spricht dort das Folgende. Artemis verschwindet während dessen, bei αἰαῖ nach 32 δ hinten hineingeschritten, im Innern. Von 39 ζ bis 32 α brauchte sie nur 7, weil der Ausgangspunkt ihres Fortschreitens aus dem Schauplatz, α, noch innerhalb desselben liegt. Umgekehrt bewegte sie sich bei ihrem Hereinkommen von innen oben mit der Maschine von drauſsen herein, und da nun die gesprochenen Worte auf dem Schauplatz gesprochen werden, so wurde sie 8 Engen, von β jenseits bis ζ diesseits, hereinbewegt; und dann, den Anapästen gemäſs, 8 Engen nach 32; das ist, von 40 β hinten nach 40 ζ vorn, und auf ζ von 40 bis 32, mit σὲ τὸν εὐπατρίδαν Αἰγέως κέλομαι, worauf sie, stillstehend, παῖδ' ἐπακοῦσαι zu Theseus hinunterrief.

Jetzt nun wendet sich Hippolyt mit λαβοῦ u. s. w. an den Vater, der dann mit ὤμοι hinantritt und den Sinkenden mit den Armen auffängt, wobei er das Folgende spricht.

Hippolyt liegt, als Sterbender, noch etwas aufgerichtet da und sagt: ὄλωλα καὶ δὴ νερτέρων ὁρῶ πύλας (1447), nach dem Parodosthor schauend. Bei seinem zweiten ὤμοι 1454 tritt Theseus klagend von ihm zurück nach 68 ιβ und betrachtet ihn wehmütig.

Die Stichomythie schlieſst allitterierend mit Hippolyts Worten κεκαρτέρηται τ' ἄμ'· ὄλωλα γάρ, πάτερ· | κρύψον δέ μου πρόσωπον ὡς τάχος πέπλοις (1457. 8).

Theseus erfüllt diese Forderung und schreitet dann fort. Seine 3 letzten

Trimeter allitterieren auch zu Anfang mit ὤ, οἷον, ὥς. Von Hippolyt, der auf der Mittelreihe ζ als Toter mit den Füßen nach dem Ausgang zu liegt, schreitet er, das Gesicht den Zuschauern zugekehrt, fort, nach der Mitte des Logeions zu. Er *αἰνίττεται* auf Perikles mit *οἷον στερήσεσθ' ἀνδρός* (1460). Ihn hat er auch bei dem 3. Trimeter (1461) *ὡς πολλά, Κύπρι, σῶν κακῶν μεμνήσομαι* im Sinn; vgl. Aristoph. Acharn. 524 ff.; Athen. XIII 589. Dabei kehrt er sich aber zu Kypris auf 8 δ hinter α um, wohin unwillkürlich sich auch die Blicke der Zuschauer wenden. In 19, 20, 20 Engen mit drei weiten Seitenschritten bei ὤ, οἷ, ὥς erreicht er 8 ιη. Besonders drastisch wirkt diese Stellung, wenn man annimmt, daß Aphrodite zu Anfang auf dem *θεολογεῖον* gerade über ihrer Bildsäule stehend sprach, auch 80 Engen hoch, wie Artemis von solcher Höhe anderseits herabkam und zu solcher jetzt hinaufstieg. Das *θεολογεῖον* war dazu umfangreich genug, da auf ihm, Poll. IV 130, *ὁ Ζεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν ψυχοστασίᾳ* Platz hatten.

Jetzt sind oben Kypris und Artemis verschwunden, unten aber liegen in Totenstellung Hippolyt vorm Parodosausgang, Phädra vorm Palastausgang, und Theseus steht vor Kypris nicht fern vom Rand des Logeions.

---

16. Die Schlufs-Anapäste. V. 1462—1466.

κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολίταις	ABΔE
ἦλθεν ἀέλπτως.	ABΔE
πολλῶν δακρύων ἔσται πίτυλος·	AB, ΔE
τῶν γὰρ μεγάλων ἀξιοπενθεῖς	AB, ΔE; AB ΔE
φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν.	Γ

Der erste Satz der Schlufs-Anapäste *κοινὸν τόδ' ἄχος πᾶσι πολίταις* | *ἦλθεν ἀέλπτως* hat 24 Zeiten. Gerade so viel Engen stehen ABΔE des Mittelstoichos noch von *α* entfernt auf *κε*. Diesen allen gebe ich inhaltsgemäfs diese Anapäste. Während sie vor den Seitenchoreuten vorbeischreiten, machen diese für A und E, zurückgebogen, einen Augenblick beziehungsweise Platz, um dann wieder gleich ihre Stellen voll einzunehmen.

Die Reihenfolge im Mittelstoichos ist noch dieselbe wie im Anfang.

Es folgt *πολλῶν δακρύων ἔσται πίτυλος*, ein thränenreiches Schlagen Trauernder gegen Brust und Wangen, Aesch. Sept. 840—41 Wecklein [833—34 G. Hermann] *ἐρέσσετ' ἀμφὶ κρατὶ πόμπιμον χεροῖν* | *πίτυλον.* Dies geschah im Rhythmus (vgl. den Namen *προκελευσματικός*. Ich denke mir die bezüglichen Längen in energischem Takt und Iktus auf je 2 kurze Töne gesungen.). Ich lasse 2 Gruppen, AB, ΔE, antithetisch gegen einander, die Bewegungen machen, als ob Ruder träufelnd sich auf und ab bewegten. Jeder Choreut umschreitet einmal ein Quadrat von 5 Engen jeder Seite, dem Raume nach; 4 den Schritten nach, wobei die Ecken nicht doppelt zählen, B hinter A, Δ hinter E her.

Das folgende Kolon verteile ich so, dafs *τῶν γὰρ μεγάλων* auf die Grofsen auf dem Logeion zu geschritten wird, *τῶν γάρ* von AB, *μεγάλων* auf der Seite, wo Theseus und Hippolyt sind, mit Handbewegung nach diesen hin, von ΔE. Auf Phädra weisen wohl AB hin. Dann kehrt die Trauer in sich zurück, und AB schreiten *ἀξιο*, ΔE *πενθεῖς* nach *α* zurück.

Endlich kehrt der Koryphäus mit *φῆμαι μᾶλλον κατέχουσιν* von *ιδ* auf seine Ausgangschora *α* auf 1 zurück.

Inhaltlich findet auch hier, des dramatischen Schlufseffektes halber, ein *αἰνίττεσθαι* auf Perikles statt.

Nunmehr ziehen die beiden Seitenstoichen wieder in ihre ursprünglichen *στάσεις* im Oblongum des Chors zurück. Zuerst entfernen sich $B^2Δ^2$ und $B^3Δ^3$ von $Γ^2$ und $Γ^3$ um je 1 Enge, damit die je 2 hinteren der je 3 nicht beim Schreiten gezwungen sind, zuerst Schritte von je 1 Enge zu

machen; sie verändern die anapästische Stellung der Seitenstoichen in die jambische. Dies thun $B^1\Delta^1$ zugleich mit.

Dann schreiten die antistrophischen Choreuten je 1 Spondeus nach δ, ζ, ι, ιγ, ιϛ auf 8, die strophischen je 1 jambische ἑπτάσημος nach ζ, ι, ιγ, ιϛ, ιϑ auf 8 gegenüber. Nun ziehen beide Stoichen in Jamben wieder in ihre ursprünglichen Reihen δ und ζ ein. Zuletzt stehen die 15 je auf 1 Reihe, auf 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Nun schreiten die vom mittleren, dem antistrophischen Stoichos, nach der antistrophischen Seite, umgekehrt die strophischen nach der strophischen, jeder ihrer Choreuten um je 1 Enge. So steht dann der Chor wieder im ursprünglichen Oblongum von drei Stoichen und 5 Zygen.

Alles dies geschieht unter Instrumentalmusik. Ebenfalls erfolgt nun unter solcher der Auszug aus der Orchestra. Schol. Aristoph. Wesp. 582, ed. Duebner: ἔϑος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσϑαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν. Vgl. dort Adnot. zu 582.

Den Auszug der Chors denke ich etwa so. Zunächst tritt der Chor, vgl. Athen. XI 464 f, auf die Altarthymele und spendet dem Gott von dem Wein, der dem Chor gegeben wird. Dann tritt es auf die letzte Stasis zurück. Der Aulet des Chors kommt mit feierlichem Klang von seinem Posten herüber und stellt sich in Jamben vor A^3 auf δ. Er wie der Chor wenden sich zum Gott und grüſsen ihn andächtig zum Abschied. Dann wenden sie sich nach der strophischen Seite und schreiten jambisch, wie auch nachher, indem er dazu bläst. Eine Stoichoslänge, in einer ἑπτάσημος und ἑξάσημος geschritten, bringt sie um 13 weiter, den Chor bis 20, 17, 14, 11, 8. Das einzelne läſst sich überhaupt verschieden denken, und man kann fragen, ob es dabei eine bestimmte Weise gab oder ob die Dichter variierten. Es liegt nahe, wie beim Einzug, den Stoichos des Koryphäus stets an der Seite der Zuschauer entlang ziehen zu lassen. Der Chor schreitet bis 33, wo dann die Seitenneigung der Thymele beginnt, die er nicht betritt. Der Aulet schreitet auf 30 bis ιζ und bleibt stehen, bis ihm die Choreuten je so weit nachgekommen sind, indem sie jeder jambisch weniger oder mehr bei der Wendung zu schreiten haben. Dann wird der Zug vor den Zuschauern auf der strophischen Seite vorüber fortgesetzt, bis wieder an dem Logeion die Wendung zu machen ist, mit jambischem, beziehungsweisem Mehr und Weniger. Ist der Zug dann dort auf 33 der antistrophischen Seite angelangt, der Aulet auf 39, so tritt dieser zur Seite und der Chor zieht die letzten 13 vorbei und die Treppe hinab. Der Aulet aber kehrt auf seinen Stand zurück. Schlieſslich verläſst er und der Schauspieleraulet seinen Platz, wohl über die Thymele hin nach den beiden Treppen.

Teil II.

Grundzüge der Theorie.

G. Hermanni Elementa doctr. metr. 1816 p. 723. 724: Non autem in sola parabasi hae repetitiones usurpatae fuerunt, sed multae etiam aliae partes comoediarum, eaeque interdum longissimae aequali metrorum comparatione sibi respondent. Nemo haec credet temere esse a poetis instituta, aut vanam eos laudem inutilis diligentiae affectasse: sed gravis quaedam caussa fuerit necesse est, quae eos adduceret, ut tantam huic rei operam curamque impenderent. Quod nisi egregie fallor, chori diversae stationes, locique, quos actores in scena occupabant vel aliquamdiu obtinebant, regulam huic rationi modumque praescribebant. Nam nisi his in rebus, quae oculis cernuntur, aequalitas quaedam observata fuisset, nemo ad illud attendisset, utrum totidem versus, an plures pancioresve, quam antea, recitarentur, praesertim ubi tot versus sunt, ut facilius universe diuturnitas temporis ad recitationem eorum necessaria, quam numerus ipse notetur. Sed de hac re viderint, qui rem scenicam veterum explicare aggrediuntur, memineritque, metrorum pervestigationem, qua nondum quisquam ad hunc finem usus est, in hac quaestione maximi momenti esse. Inde conditionibus cognitis, quibus istae metrorum responsiones usurpatae sunt, simul, ubi nullus earum usus sit, intelligetur. — Ibidem p. 726: In tanto aequalis distributionis studio, quod ubique in Graecorum poesi scenica conspicuum est, vix potest dubitari, quin stationes conversionesque chori cum ipsorum carminum conformatione coniunctissimi fuerint. Itaque quemadmodum, si stationes explicationesque chori quoque in loco cognitas haberemus, de carmine chorico eiusque partibus iudicare possemus, ita vicissim ex carmine de statione chori coniectura fieri potest, etiam si plerumque in eo consistendum est, ut eam fuisse mutatam, non etiam, quomodo mutata fuerit, intelligamus. Ibidem p. 734: Non est obscurum, hanc paene incredibilem diligentiam, qua istae responsiones elaboratae sunt, prorsus inutilem futuram fuisse, nisi loci, in quibus actores chorusve vel dispositi erant, vel deinceps consistebant, pari arte designati, statim oculis spectatorum ordinem illum, cuius rationem et virtutes in legendo vix ac ne vix quidem animadvertimus, aperuissent, et quid quoque tempore, atque a quo canendum esset, certo indicio significassent. Quamobrem minime dubium videtur, poetas in componendis hisce carminibus designatione quadam et descriptione opus habuisse, ex qua ut loci discessionesque personarum, ita ordo, quo deinceps strophae canendae essent, eluceret. — Boeckh. Metr. Pind. p. 198: Scenica poesis utitur . . . in melicis choricisque partibus strophis *κατὰ σχέσιν* repetitis, quae ordine vario miscentur artificiose tum inter se, tum cum systematis *ἐξ ὁμοίων* et versibus *κατὰ στίχον*: quae quidem artificiosa stropharum dispositio saltationis potissimum modis iucundissime variandis videtur inservisse.

Grundgedanke.

Der Rhythmus der griechischen Chöre war primär ein orchestischer, sekundär ein sprachlicher und musikalischer, und ward demgemäfs mehr dem Auge als dem Ohr verständlich. Die Schritte waren 1 und 2 Fufs grofs und die Stellungen nach denselben dauerten entsprechend 1 und 2 Zeiten; und der Dauer der Stellungen entsprach diejenige der Silben und Töne. Diese übereinstimmend geordneten Mittel brachten jedesmal einen gemeinsamen Gedanken zum Ausdruck.

Die Methode aber, welche die Griechen bei der rhythmischen Komposition befolgten, läſst sich mit dem Verfahren der Natur bei der Bildung und Umbildung von Organismen vergleichen.

Alle Unterschiede im Bau der Organismen sind nur Veränderungen einer oder mehrerer ideeller Grundtypen, durch Vergröſserung oder Verkleinerung oder gänzliche Beseitigung einzelner Teile oder Umformung oder Verschmelzung. Dabei herrscht das Gesetz, daſs keinem Teil etwas zugelegt werden könne, ohne daſs dagegen entsprechend einem andern etwas abgezogen werde, und umgekehrt. Eine ähnliche Analogie, wie zwischen den entsprechenden Teilen verschiedener Arten, findet zwischen den verschiedenen Teilen eines und desselben organischen Wesens statt. Vgl. Goethes Schriften zur Morphologie, über Bildung und Umbildung organischer Naturen, die Metamorphose der Pflanzen und Osteologie (besonders im ersten Entwurf II und IV); Hettners Deutsche Litteraturgeschichte III 2, S. 102—104, auf Grund des Aufsatzes von Helmholtz über Goethes naturwissenschaftliche Arbeiten.

Ähnlich bildeten die griechischen Poeten ihre rhythmischen Wege in den Tänzen, mit mannigfaltiger Umgestaltung, Vergröſserung und Verkleinerung ideell zu Grunde gelegter Formen und Gröſsen, indem die von den einzelnen Choreuten geschrittenen Wege sich je zu einem in sich symmetrischen Ganzen vereinigten, und diese einzelnen Ganzen wieder zusammen ein gesamtes, in sich symmetrisches Ganze des Chors ausmachten. Die gegenseitige Ausgleichung des Mehr und Minder bewirkte eine feste Zusammenfügung der Teile. Das Vergröſsern und Verringern derselben aber eignete sich besonders für den Ausdruck der Tragödie, insofern diese auf einer Abweichung vom mittleren Maſs der Tugend in die ὕβρις des Thuns und der Ausgleichung durch das Übermaſs des Leidens beruhte.

Diese Hypothese entspricht den Forderungen, die J. Victor Carus in seinem Aufsatz über Charles Robert Darwin in 'Unsere Zeit' 1882 S. 218 aufstellt: daſs sie nicht bloſs die Möglichkeit gewährt, die zu verbindenden Thatsachen als der Vorstellung nach vereinbar und verwandt nachzuweisen, sondern auch Momente enthält, welche die ursprünglichen Bedingungen darstellen, zu denen die zu erklärenden Thatsachen als die notwendigen Folgen auftreten.

Man wird vielleicht die Orchesis des Hippolyt künstlich finden. Allein die Partitur einer Symphonie wird dem Unkundigen noch viel künstlicher erscheinen. Und alles entwickelt sich aus dem einfachsten Grundsatz, der Übereinstimmung der Verhältnisse von Zeit und Raum, mathematisch genau.

Meine Beweismethode, sowohl in der Theorie als in der Praxis, ist im ganzen nicht ein geradeaus gehender Weg, sondern ein Bau, worin von verschiedenen Seiten her eins das andere stützt, wo denn jedes für sich könnte haltlos ins Leere hinauszugehen scheinen.

Der bisherigen, in mannigfaltiger Weise mehr oder weniger

folgerecht durchgeführten musikalisch-rhythmischen Hypothese*) stelle ich die orchestisch-rhythmische gegenüber.

Zunächst habe ich nun prinzipiell zu beweisen, dafs der chorische Rhythmus der Alten ein orchestischer war.

Plato sagt Legum II p. 665 A: *τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη, τῇ δ' αὖ τῆς φωνῆς* (*ἀνθρώπου* nämlich), *τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ ξυναμφότερον κληθείη*. Und ebenda p. 654 B: *χορεία γε μὴν ὄρχησίς τε καὶ ᾠδὴ τὸ ξύνολόν ἐστιν.*

Vergleiche ich beide Stellen mit einander, so entsprechen sich *τὸ ξυναμφότερον* und *τὸ ξύνολον*, und da jenes Nominativ ist, so möchte ich auch letzteres nicht als adverbiellen Akkusativ fassen, sondern als Nominativ; woran das nichts ändert, dafs *χορεία* dort Prädikat, hier aber Subjekt ist. Ich übersetze demnach: *ῥυθμός* und *ἁρμονία*, beides zusammen, heifsen *χορεία*, und: *χορεία* ist, das Ganze zusammen, *ὄρχησις* und *ᾠδή*. Darnach giebt es in der *χορεία* aufser *ὄρχησις* und *ᾠδή* nichts mehr. Auf denselben Gedanken kommt man übrigens auch, wenn man übersetzt: *χορεία* ist überhaupt *ὄρχησις* und *ᾠδή*. (In Parenthese bemerke ich, dafs, wenn durch *τε καί* das Hauptgewicht auf *ᾠδή* gelegt wird, dieses, gewifs richtig, doch ohne Einflufs darauf ist, was unter Rhythmus zu denken ist.) Es decken sich nun in diesen beiden Stellen die *ἁρμονία* und *ᾠδή*, und somit bleibt nur noch übrig, dafs der *ῥυθμός* sich mit der *ὄρχησις* deckt und dafs unter der *κίνησις*, deren *τάξις* eben *ῥυθμός* heifst, nicht eine Bewegung der Töne, der *φωνή*, sondern eine orchestische, eine *κίνησις σώματος* zu verstehen ist. Das Wort *κίνησις* hat hier also katexochen einen besonderen Begriff, den der Leibesbewegung.

Den allgemeinen Begriff dagegen hat das Wort *κίνησις* Legum II p. 653 E *τῶν ἐν ταῖς κινήσεσι τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, αἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἁρμονία.*

Für die beiden letzten Ausdrücke *ῥυθμός* und *ἁρμονία* ist dann aber gleich wieder 654 A *ᾠδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν* gesagt.

Insofern aber in der *ᾠδή* Wort und Musik vereinigt sind, *ἁρμονία* aber zunächst die letztere und dann erst synekdochisch auch das Wort bezeichnet, findet sich bei Plato Republ. p. 398. 399. 400 die Ausdrucksweise *τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.* Hier ist aber nicht blofs vom chorischen Melos, sondern auch vom blofs gesungenen die Rede, und daher auch Rhythmus allgemeiner als in der Orchesis aufzufassen. Zwar Leg. VII 19 p. 816 D könnte *ᾠδή* katexochen Melodie zum Worte scheinen: *κατὰ λέξιν τε καὶ ᾠδὴν καὶ κατὰ ὄρχησιν καὶ κατὰ τὰ τούτων πάντων μιμήματα κεκωμῳδημένα.* Es ist aber gemeint in komischen Leistungen

*) Nach einer vor Brambachs 'Rhythmischen und metrischen Untersuchungen' S. IX mitgeteilten brieflichen Äufserung F. Ritschls findet dieser keine von den Grundannahmen der musikalisch-rhythmischen Hypothese philologisch bewiesen oder beweisbar.

Dialog, gesungenes Wort, Tanz, je für sich oder in einer grofsen Kunstleistung vereinigt.

Die orchestische Natur des Rhythmus im Chor ergiebt sich auch aus Phileb. p. 17 BCD: *ἐπειδὰν λάβῃς τὰ διαστήματα ὁπόσα ἐστὶ τὸν ἀριθμὸν τῆς φωνῆς ὀξύτητός τε πέρι καὶ βαρύτητος, καὶ ὁποῖα, καὶ τοὺς ὅρους τῶν διαστημάτων, καὶ τὰ ἐκ τούτων ὅσα συστήματα γέγονεν, ἃ κατιδόντες οἱ πρόσθεν παρέδοσαν ἡμῖν τοῖς ἑπομένοις ἐκείνοις καλεῖν αὐτὰ ἁρμονίας* (hier = Oktavenarten), *ἔν τε ταῖς κινήσεσιν αὖ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἐνόντα πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δι' ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὖ φασι ῥυθμοὺς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν, ... ὅταν γὰρ ταῦτά τε λάβῃς οὕτω, τότε ἐγένου σοφός* (*τὴν μουσικήν*). Hiernach besteht die *μουσική* aus zwei Teilen, nämlich aus Harmonielehre und aus Rhythmuslehre. Es sind aber *ῥυθμοὶ καὶ μέτρα* die durch Zahlen gemessenen *πάθη* in den *κινήσεσιν τοῦ σώματος*. Auch nach dieser Stelle also ist der Rhythmus ein orchestischer. Beachtenswert aber ist der sonst nicht gewöhnliche Ausdruck, dafs auch die Metra orchestisch sind.

Ferner ist anzuführen Gorgias 502 C: *Φέρε δή, εἴ τις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον.* Obwohl der Zusammenhang von dramatischer, besonders tragischer Poesie handelt, geht das Angeführte doch auf alle Poesie (Sommerbrodt 'Scaen.' p. 74). Rhythmus geht also hier auch auf nicht orchestischen, in blofsem Gesang oder in trimetrischem Dialog. Allein *ὄρχησις* ist gar nicht erwähnt, und wo sie also vorkommt, steckt sie auch nach dieser Stelle im Rhythmus und rhythmisierten Metrum. Denn aufserdem giebt es ja nichts als *μέλος* und Worte, d. i. Gesang, *ᾠδή*. So widerspricht denn diese Gorgiasstelle den andern beiden der Leges und des Philebus nicht.

Mit diesen Angaben Platos stimmt die kurze Stelle in der Poetik des Aristoteles 1447[a] Bekk. überein: *αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ* (*χρωμένη μιμεῖται*) *χωρὶς ἁρμονίας ἡ* (*τέχνη*) *τῶν ὀρχηστῶν*, d. h. wenn der Rhythmus für sich allein (vgl. Kühner 'Ausführl. Gramm.' II S. 562, A. 2.) auftritt, so ist dies die orchestische Kunst. Nicht also in taktmäfsig gegliederter Wiederholung desselben Tons, wie beim Trommeln, besteht nach griechischer Auffassung der Rhythmus, sondern in der kunstmäfsigen Gliederung der Körperbewegung.

Ebendasselbe sagt Aristides Quintilianus p. 32 Meib.: *ῥυθμὸς δὲ καθ' αὑτὸν μὲν* (*νοεῖται*) *ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως.*

Dieser Grammatiker braucht freilich das Wort *ᾠδή* gleich nachher in einem umfassenderen Sinn als Plato; er sagt nämlich: *ταῦτα δὲ σύμπαντα* (*κίνησις σώματος, μελῳδία, λέξις*) *μιγνύμενα τὴν ᾠδὴν ποιεῖ.* Es hat sich also der Begriff *ᾠδή* inzwischen dahin ausgedehnt, dafs er auch die Orchesis und also auch den Rhythmus befafst. Dies ändert aber in der Sache nichts, dafs nämlich der Rhythmus der *ᾠδή* in der Orchesis liegt.

In diesem Sinn brauchen auch die Dichter diesen Begriff Rhythmus. So heifst es bei Sophokles Antig. 317. 318: *Φύλαξ: Ἐν τοισῖν ὠσὶν ἢ 'πὶ*

τῇ ψυχῇ δάκνει. Κρέων: Τί δαὶ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου; Hier deutet das *ὅπου* darauf hin, daſs *ῥυθμίζειν* eine Anordnung von etwas Räumlichem ist. Ähnlich kann man auch Aristoph. Frösche 1323 ff. benutzen. Hier wird die lyrische Kunst, die *μέλη*, also die Chorlieder, des Euripides kritisiert. Und in Bezug auf diese heiſst es: *AI. ὁρᾷς τὸν πόδα τοῦτον; ΔΙ. ὁρῶ. AI. τί δαί; τοῦτον ὁρᾷς; ΔΙ. ὁρῶ.* Die Füſse, d. i. Schritte, Rhythmen der *μέλη* sind also sichtbare, folglich orchestische, nicht aber musikalische Takte.

Nach allem diesen glaube ich berechtigt zu sein, als Ergebnis das Prinzip auszusprechen, daſs der chorische Rhythmus der Griechen ein orchestischer war.

Worin bestand denn nun dieser orchestische Rhythmus?

Hierüber giebt uns Aufschluſs Plutarch Quaest. convival. IX 15, wo es heiſst: *Ὅτι τρία μέρη τῆς ὀρχήσεως, Φορὰ καὶ Σχῆμα καὶ Δεῖξις· καὶ τί ἕκαστον αὐτῶν, καὶ τίνα κοινὰ ποιητικῆς καὶ ὀρχηστικῆς.*

Ἐκ τούτου πυραμοῦντος [ἐπῆραν τοῦτ' ἐσπᾶσι] νικητήριον ὀρχήσεως· ἀπεδείχθη δὲ κριτὴς μετὰ Μενίσκου τοῦ παιδοτρίβου Λαμπρίας ὁ ἀδελφός· ὠρχήσατο γὰρ πιθανῶς τὴν πυρρίχην, καὶ χειρονομῶν ἐν ταῖς παλαίστραις ἐδόκει διαφέρειν τῶν παίδων. Ὀρχουμένων δὲ πολλῶν προθυμότερον ἢ μουσικώτερον, δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλομένους ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν ἠξίουν τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν. Ἐπεζήτησεν οὖν ὁ Θρασύβουλος Ἀμμωνίου, τί βούλεται τοὔνομα τῆς φορᾶς, καὶ παρέσχε τῷ Ἀμμωνίῳ περὶ τῶν μερῶν τῆς ὀρχήσεως πλείονα διελθεῖν.

Ἔφη δὲ τρία εἶναι, τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν. Ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεών εἰσι. Φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἤ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἴδεσιν ἐπιμένωσι· τὸ δὲ τρίτον, ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικόν ἐστιν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων. Ὡς γὰρ οἱ ποιηταὶ τοῖς κυρίοις ὀνόμασι δεικτικῶς χρῶνται, τὸν Ἀχιλλέα καὶ τὸν Ὀδυσσέα καὶ τὴν γῆν καὶ τὸν οὐρανὸν ὀνομάζοντες, ὡς ὑπὸ τῶν πολλῶν λέγονται, πρὸς δὲ τὰς ἐμφάσεις καὶ τὰς μιμήσεις καὶ ὀνοματοποιίαις χρῶνται καὶ μεταφοραῖς, „κελαρύζειν καὶ καχλάζειν" τὰ κλώμενα τῶν ῥευμάτων λέγοντες καὶ τὰ βέλη φέρεσθαι „λιλαιόμενα χροὸς ἆσαι" καὶ τὴν ἰσόῤῥοπον μάχην „ἴσας ὑσμίνη κεφαλὰς ἔχεν", πολλὰς δὲ καὶ συνθέσεις τῶν ὀνομάτων κατὰ μέλη μιμητικῶς σχηματίζουσιν, ὡς Εὐριπίδης

> *Ὁ πετόμενος ἱερὸν ἀνὰ Διὸς αἰθέρα γοργοφόνος*

καὶ περὶ τοῦ ἵππου Πίνδαρος,

> *ὅτε παρ' Ἀλφεῷ σύτο δέμας*
> *ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων*

καὶ Ὅμηρος ἐπὶ τῆς ἱπποδρομίας

> *Ἅρματα δ' αὖ χαλκῷ πεπυκασμένα κασσιτέρῳ τε*
> *ἵπποις ὠκυπόδεσσιν ἐπέτρεχον,*

οὕτως ἐν ὀρχήσει τὸ μὲν σχῆμα μιμητικόν ἐστι μορφῆς καὶ ἰδέας, καὶ πάλιν ἡ φορὰ πάθους τινὸς ἐμφαντικὸν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως· ταῖς δὲ δείξεσι κυρίως αὐτὰ δηλοῦσι τὰ πράγματα, τὴν γῆν, τὸν οὐρανόν, αὐτοὺς τοὺς πλησίον· ὃ δὴ τάξει μέν τινι καὶ ἀριθμῷ γινόμενον ἔοικε τοῖς ἐν ποιητικῇ κυρίοις ὀνόμασι μετά τινος κόσμου καὶ λειότητος ἐκφερομένοις, ὡς τὰ τοιαῦτα·

> *Καὶ Θέμιν αἰδοίην ἑλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην*
> *Ἥρην τε χρυσοστέφανον καλήν τε Διώνην*

καὶ

> *Ἕλληνος δ' ἐγένοντο θεμιστοπόλοι βασιλῆες,*
> *Δῶρός τε Ξοῦθός τε καὶ Αἴολος ἱππιοχάρμης·*

εἰ δὲ μή, τοῖς ἄγαν πεζοῖς καὶ κακομέτροις, ὡς τὰ τοιαῦτα·

> *Ἐγένοντο, τοῦ μὲν Ἡρακλῆς, τοῦ δ' Ἴφικλος*

καὶ

> *Τῆς δὲ πατὴρ καὶ ἀνὴρ καὶ παῖς βασιλεῖς καὶ ἀδελφοὶ*
> *καὶ πρόγονοι· κλῄζει δ' Ἑλλὰς Ὀλυμπιάδα.*

Τοιαῦτα γὰρ ἁμαρτάνεται καὶ περὶ τὴν ὄρχησιν ἐν ταῖς δείξεσιν, ἂν μὴ πιθανότητα μηδὲ χάριν μετ' εὐπρεπείας καὶ ἀφελείας ἔχωσι. Καὶ ὅλως ἔφη μεταθήσειν τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν· ποίησιν γὰρ εἶναι τὴν ὄρχησιν σιωπῶσαν καὶ φθεγγομένην ὄρχησιν πάλιν τὴν ποίησιν· ὅθεν εἶπεν οὔτε γραφικῇ μετεῖναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικῇ γραφικῆς, οὐδὲ χρῶνται τὸ παράπαν ἀλλήλαις.

Der Text, nach Duebner [bezw. jetzt nach Bernardakis, Teubner 1892, verglichen], ist am Anfang und Ende korrumpiert; aber gerade diese Stellen tragen für unsere Untersuchung nichts aus. Es sind die Worte von *Ἐκ τούτου* bis *ὀρχήσεως* und von *Καὶ ὅλως* bis *ἀλλήλαις*.

Zunächst sind wichtig die Worte *δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλομένους ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν ἠξίουν τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν*. Hieraus geht hervor, dafs in der Beziehung einer *φορά* auf eine andere die *ἐμμέλεια* bestand.

Das Wort *ἐμμέλεια* bedeutet die Eigenschaft des mit der Stimme Vorgetragenen, sich im Melos zu halten. Es giebt aber ein Melos, ein wohlklingendes Lied, nicht blofs der Gesänge, sondern auch der gesprochenen Worte (vgl. Thes. Paris. Steph. s. v. *μέλος* p. 760). Demgemäfs sagt auch Plato Legum VII p. 816 A: *ὅλως δὲ φθεγγόμενος, εἴτ' ἐν ᾠδαῖς εἴτ' ἐν λόγοις, ἡσυχίαν οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς· διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξειργάσατο τέχνην ξύμπασαν. ὁ μὲν οὖν ἐμμελῶς ἡμῶν, ὁ δὲ πλημμελῶς ἐν τούτοις πᾶσι κινεῖται.* Hiernach besteht die orchestische Kunst in der nachahmenden Darstellung *τῶν λεγομένων*, d. h. des durch Gesang und Sprechen Ausgedrückten, vermittelst *σχήματα*, körperlicher Stellungen, Haltungen. Dabei bewegt sich der eine in, der andere aufser dem Melos. Dies ist eine Metonymie, eine Übertragung aus dem Melos in die damit verbundene Orchesis. Zu beachten aber ist das *κινεῖται*. Also in der *κίνησις*, der Bewegung, die zwischen all

diesen darstellenden Haltungen, Stellungen stattfindet, findet das *ἐμμελῶς* statt. Nun heifst es a. a. O. weiter bei Plato: *πολλὰ μὲν δὴ τοίνυν ἄλλα ἡμῖν τῶν παλαιῶν ὀνομάτων ὡς εὖ καὶ κατὰ φύσιν κείμενα δεῖ διανοούμενον ἐπαινεῖν, τούτων δὲ ἓν καὶ τὸ περὶ τὰς ὀρχήσεις τὰς τῶν εὖ πραττόντων, ὄντων δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδονάς, ὡς ὀρθῶς ἅμα καὶ μουσικῶς ὠνόμασεν ὅστις ποτ' ἦν, καὶ κατὰ λόγον αὐταῖς θέμενος ὄνομα ξυμπάσαις ἐμμελείας ἐπωνόμασε, καὶ δύο δὴ τῶν ὀρχήσεων τῶν καλῶν εἴδη κατεστήσατο, τὸ μὲν πολεμικὸν πυρρίχην, τὸ δὲ εἰρηνικὸν ἐμμέλειαν, ἑκατέρῳ τὸ πρέπον τε καὶ ἁρμόττον ἐπιθεὶς ὄνομα.* Es wird also von der Art der Bewegung, dem *ἐμμελῶς κινεῖσθαι*, auf den ganzen Tanz, eingeschlossen die *σχήματα*, der Name *ἐμμέλεια* angewandt. Und zwar gilt dieser als genus von allen Tänzen der *εὖ πραττόντων, ὄντων δὲ μετρίων αὐτῶν πρὸς τὰς ἡδονάς*, als species aber bezeichnet er von den schönen Tänzen das *εἰρηνικὸν εἶδος*.

Für unsere Frage entnehmen wir also auch aus dieser Stelle bei Plato, dafs das eigentliche charakteristische Wesen der *ἐμμέλεια* in der Art der Bewegung bestand. Und es werden dadurch die Worte Plutarchs, dafs das *ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν* in dem *ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν* bestand, in erwünschter Weise bestätigt.

Plutarch giebt nun als die drei Teile der Orchesis an *τὴν φορὰν καὶ τὸ σχῆμα καὶ τὴν δεῖξιν*. Als Grund dafür fügt er hinzu: *Ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν.* Diese Begründung oder besser Erklärung fällt auf, da sie nur von zweierlei handelt, während ja eben vorher es sich um drei Teile handelt. Sie ist also unvollständig. Vergleicht man aber das bald folgende *τὸ δὲ τρίτον, ἡ δεῖξις, οὐ μιμητικόν ἐστιν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων*, so sieht man, dafs hier der obere Teilungsgrund die ersten beiden Teile als *μιμητικόν* dem dritten als *δηλωτικόν* gegenüber zusammenfafst. Die beiden ersten nun unterscheiden sich als *κινήσεις* und *σχέσεις*, wie die Analogie der Ausdrücke *φορά* und *σχῆμα* damit zeigt; und da beides, Bewegung und Ruhe, *κίνησις* und *σχέσις*, im Wechsel notwendig auch bei der *δεῖξις* vorkommt, so mag die unvollkommene Erklärung ihren Grund darin haben, dafs Plutarch keine eigenen technischen Namen für die *κίνησις* und *σχέσις* in der *δεῖξις* hatte. Die genaue Ordnung wäre also: *ὄρχησις*: a) *γένος μιμητικόν*, b) *γένος δηλωτικόν*, und in beiden *γένη* 1. *κίνησις*, 2. *σχέσις*, wofür im *μιμητικόν* als dem hauptsächlichen *γένος* es besondere technische Namen, nämlich *φορά* und *σχῆμα*, giebt. Plato kennt auch die *δεῖξις* nicht, sondern nur *κίνησις* und *σχῆμα*. Vielleicht dafs man erst später von dem Genus *σχῆμα* die beiden Arten unterschied und den Namen des Genus für die Hauptspecies beibehielt, für die Nebenspecies aber den Namen *δεῖξις* erfand.

Halten wir uns also an das letztere, das nachahmende *γένος*, da es sich ja auch nur um das Verhältnis von Bewegung und Ruhe für uns handelt, worin der Rhythmus besteht. Ob dabei ein *μιμητικόν* oder ein *δηλωτικὸν ἀληθῶς* stattfindet, ist für unsere gegenwärtige Untersuchung ohne Bedeutung.

Plutarch sagt nun, dafs in der Orchesis *αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεών εἰσι*. Da er dieses mit *ἐνταῦθα*, d. i. in der Orchesis, in Gegensatz zu dem Melos mit seinen *φθόγγοι* und *διαστήματα* stellt und in der Orchesis auch nur zweierlei, nämlich *κινήσεις* und *σχέσεις*, unterscheidet, so können unter den *πέρατα τῶν κινήσεων* nur die *σχέσεις* verstanden werden, und diese also heifsen auch *μοναί*. Natürlich heifsen sie so, weil in ihnen ein Verweilen stattfindet, während die *κίνησις* kein Bleiben, sondern ein Verändern der Lage, Stellung ist.

Diese Erklärung giebt Plutarch nun auch selbst ausführlicher. *Φορὰς μὲν οὖν τὰς κινήσεις ὀνομάζουσι, σχήματα δὲ σχέσεις καὶ διαθέσεις, εἰς ἃς φερόμεναι τελευτῶσιν αἱ κινήσεις, ὅταν Ἀπόλλωνος ἢ Πανὸς ἤ τινος Βάκχης σχῆμα διαθέντες ἐπὶ τοῦ σώματος γραφικῶς τοῖς εἴδεσιν ἐπιμένωσι.* Absichtlich sind hier die Worte *φερόμεναι* und *ἐπιμένωσι* gebraucht, um auf *φοράς* und *μοναί* zurückzuweisen; das *διατιθέναι* 'auseinanderlegen, ordnen' ist die zweckmäfsig Figuren bildende *κίνησις*, *φορά*, welche auf dem Leibe malerisch eine Körperhaltung, Gestalt, ein *σχῆμα* hervorbringt, welches als Ergebnis dieses *διατιθέναι* auch *διάθεσις* 'Auseinanderlegung, Anordnung, Darstellung', d. i. metonymisch 'Dargestelltes, Angeordnetes, Auseinandergelegtes' heifst. Vgl. Aristox. Rhythmik p. 270 Mor. *διάθεσίς τίς ἐστι τῶν τοῦ σώματος μερῶν τὸ σχῆμα, γινόμενον ἐκ τοῦ σχεῖν πως ἕκαστον αὐτῶν, ὅθεν δὴ καὶ σχῆμα ἐκλήθη.* Für den Zuschauer sind diese *σχήματα* aber *εἴδη*, etwas Gesehenes, Erscheinungen. Im allgemeinen als Apoll, Pan, eine Bakchantin gekleidet, treten die Darsteller auf und bringen nun durch die *κινήσεις*, *φοραί* besondere Erscheinungsformen, Gestaltungen dieser nachgeahmten Personen hervor. In diesen Erscheinungsformen bleiben sie dann eine Zeit. Und insofern heifsen dieselben auch *μοναί*. Der Name *σχέσεις*, Haltungen, weist auch auf Dauer hin.

Ob und wie diese Zeiten des Bleibens bestimmt gemessen werden, darüber sagt Plutarch nichts. Hiefür geben uns Psellus und Aristides Quintilianus die nötigen Bestimmungen.

Dafs zunächst die *σχήματα* nach der Zeitdauer bestimmt gemessen wurden, giebt Psellus an. Es heifst in den Fragmenten desselben § 6: *Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὲ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκεινται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.*

Die Zeit, Zeitdauer der *κινήσεις*, der Übergänge aus einem *σχῆμα* in ein anderes, ist hiernach nicht erkennbar, *ἄγνωστος*, weil sie klein ist, und

bildet gleichsam eine Grenze zwischen den Zeiten, Zeitdauern der ἠρεμίαι, der Ruhen, in denen die σχήματα wahrgenommen werden, welche Zeiten erkennbar sind. Der Rhythmus aber besteht nicht aus der einen oder andern Art dieser Zeiten allein, sondern aus beiden zusammen, aus den erkennbaren wie aus gewissen Teilen und den nicht erkennbaren, als den jene von einander abgrenzenden Zeiten.

Der Ausdruck ἠρεμίαι ist ein Negatives und bezeichnet das Nichtbewegtsein, legt also mittelbar auf den positiven Ausdruck κινήσεις das gröſsere Gewicht. Dagegen entsprechen sich als zwei positive Arten des Sichverhaltens zum Raum rücksichtlich der Dauer des Seins an einem Ort darin die Ausdrücke κινήσεις und μοναί.

Wie nun aber die erkennbaren Zeiten der σχήματα gemessen wurden, giebt Aristides Quintilianus an, p. 32, 33 Meib., p. 48 Cäsar: *Πρῶτος μὲν οὖν ἐστι ἄτομος καὶ ἐλάχιστος. ἐλάχιστον δὲ καλῶ τὸν ὡς πρὸς ἡμᾶς, ὅς ἐστι πρῶτος καταληπτὸς αἰσθήσει. οὗτος δὲ ὁ ἀμερὴς μονάδος οἱονεὶ χώραν ἔχει. θεωρεῖται γὰρ ἐν μὲν λέξει περὶ συλλαβήν, ἐν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάστημα, ἐν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα.* Es ist hiernach eine gemeinsame unteilbare Zeiteinheit, welche gleichsam die Stelle der Einheit einnimmt, wodurch die Dauer der σχήματα gemessen wird. Ich sage: der σχήματα, denn hierauf führt der Zusatz ἓν zu σχῆμα. Aristides will damit offenbar sagen, daſs nicht mehr als ein σχῆμα in der Zeit eines χρόνος πρῶτος stattfinden könne und daſs die von vielen σχήματα zusammen eingenommene Zeit mit demselben gemessen wird. Es ist aber damit nicht ausgeschlossen, daſs ein σχῆμα auch von längerer Dauer als ein χρόνος πρῶτος sein könne, wie ja auch Aristides nicht das Vorkommen langer, d. i. zweizeitiger Silben leugnet. Die erkennbaren Zeiten der σχήματα werden also durch eine feststehende Einheit der Zeit gemessen, welche unteilbar und die kleinste sinnlich noch auffaſsbare ist. Diese Auffaſsbarkeit ist aber nicht absolut zu verstehen; denn bemerkbar sind ja die χρόνοι ἄγνωστοι jedenfalls, sonst könnte von ihnen gar nicht die Rede sein. Sie sind nur so viel kleiner, als der χρόνος πρῶτος, daſs sie gar nicht als Teile des rhythmischen Systems mit berechenbar sind. Der kleinste solche Teil ist der χρόνος πρῶτος, und zwar *λέγεται οὗτος πρῶτος ὡς πρὸς τὴν τῶν λοιπῶν φθόγγων σύγκρισιν* und *ἐκ τοῦ τῶν ἑξῆς μεγέθους ἀκριβέστερον συνορᾶται.* Hier nimmt Aristides Quintilianus als Beispiel nicht die Silben und die σχήματα, sondern die Töne, und so wird man denn auch, wenn er nun als die ferneren rhythmischen Zeiten den 2, 3, 4 mal so groſsen angiebt, zu vermuten veranlaſst, daſs die letzten beiden gröſsten weniger bei Silben und σχήματα und bei beiden besonders in ihrer Verbindung mit Gesang vorkommen. Rhythmische berechnete Zeiten jedenfalls sind nur solche, die in einem bestimmten arithmetischen Verhältnis stehen.

Indessen besteht nach den obigen Worten des Psellus der Rhythmus nicht bloſs aus diesen berechenbaren, erkennbaren Zeiten

(auf die ῥυθμοειδεῖς des Arist. Quint. braucht hier nicht eingegangen zu werden), sondern auch aus den sie trennenden, abgrenzenden nicht erkennbaren, d. i. nach dem eben Erörterten nicht berechenbaren Zeiten. Und zwar besteht er wesentlich und immer zugleich aus diesen. Denn jene erkennbaren können ohne solche abgrenzende Zwischenzeiten gar nicht auf einander folgen.

Das Wort Rhythmus ist nun aber in diesen Stellen des Psellus und des Aristides Quintilianus blofs von der Zeit gebraucht. Dagegen fanden wir es oben bei Plato von der ganzen Orchesis gebraucht und dieser gleichgesetzt. Wie vereinigt sich dies?

Zu erwarten ist, dafs in der Orchesis der zeitliche Rhythmus enthalten ist und dafs mit dem Worte Rhythmus als Ganzes die Orchesis, in ihr aber vorzugsweise ein Teil, nämlich die Zeitordnung, bezeichnet wird.

Wie heifst denn der andere Teil, und was ist dieser andere Teil?

Der andere Teil der Orchesis aber ist die räumliche, körperliche Seite derselben. Dieser besteht, wie oben angegeben, aus Bewegung und dauernder Haltung. Während der Haltung ist der Körper unbewegt, und auch auf das geordnete Verhältnis der Körperteile in derselben ist das Wort Rhythmus angewandt. Vgl. Arist. Quintil. p. 31 Meib., p. 46 Cäsar: 'Ῥυθμὸς λέγεται ἐπί τε τῶν ἀκινήτων σωμάτων, ὡς φαμὲν εὔρυθμον ἀνδριάντα, (κἀπὶ πάντων τῶν κινουμένων). Damit stimmt der Sprachgebrauch des Leukippos und Demokritos, wonach ῥυσμός = σχῆμα ist; Aristot. Metaph. *A* und *H*. Derselbe erklärt sich aus ihrer Lehre, dafs die Atome in ihrer ewigen Fallbewegung durch den unendlichen Raum verschieden schnell bewegt die verschiedenen Formen bilden, dafs also Schemata eine Art des Falles verschiedener nahe verbundener Atome sind. Vgl. Lange 'Geschichte des Materialismus' 3. Aufl. S. 16 ff. Es wird also das Wort Rhythmus entsprechend auch von dem geordneten Verhältnis der Körperteile in der dauernden Haltung des Tanzenden gebraucht. Gilt es nun so von σχήματα sowohl nach ihrer zeitlichen als nach ihrer räumlichen Seite, so ist es um so begreiflicher, dafs synekdochisch die ganze Orchesis von Plato in den Leges (s. o.) dem Rhythmus gleichgestellt wird.

Allein welche Art der Ordnung erübrigt nun noch für die Bewegungen in der Orchesis? Eine zeitliche kann es nicht sein; denn nicht erkennbare Zeiten können auch nicht in ein geordnetes Verhältnis zu einander treten. Es müssen mithin die Bewegungen selbst ein solches haben. Dies kann in ihrer Art und ihrer Gröfse bestehen.

Was die Art der Bewegungen betrifft, so können wir darüber wenig sagen; und wenn uns schon die einzelne Bewegung selbst unbekannt ist, mit geringer Ausnahme, so wissen wir noch weniger über das Verhältnis der einzelnen zu einander. Beim tragischen Tanz war aber die Mannigfaltigkeit in der Art der Bewegungen hauptsächlich auf Leib und Arme be-

schränkt, während die Beine bei dem Ernst der Tragödie wenig andere Bewegungen als Schritte machen konnten; namentlich war das bei den Schauspielern der Kothurne halber nicht anders möglich. Die Bewegung der Arme war aber auch für ein rhythmisches System weniger geeignet als für den Ausdruck einzelner; denn ihr diente als Mafsstab und Anhalt die Lage zum Körper des Tanzenden, einem selbst seine Lage immer ändernden Gegenstand. Und dieser Körper änderte wiederum teilweise auch eben im Verhältnis zu den beweglichen Armen fortwährend seine Lage; insoweit er aber es im Verhältnis zum Boden und zu Dingen in der Nähe that, verwischte jede Änderung rasch die Erinnerung des Vorhergehenden. Nach vielen *φοραί* konnte man daher eine geordnete Vereinigung derselben zu einem System schwer im erinnernden Geist zusammenfassen. Nur wenn mehrere gleichzeitig dieselben oder auf einander abzweckende Bewegungen mit Leib und Armen machten, konnte sich darin ein rhythmisches System einer Art von Bewegungen erkennbarer zeigen.

Allein das Ursprüngliche und Wichtigere waren auch nicht diese Bewegungen, sondern diejenigen der Füfse. Denn es heifst Athen. XIV 630 b [Kaibel III 390 c. 28 bc]: *προτέρα* (coni. Meineke; Manuscr. *πρώτη*) *δὲ εὕρηται ἡ περὶ τοὺς πόδας κίνησις τῆς διὰ τῶν χειρῶν.* Diese Worte sind nun aber gerade aus einem Zusammenhange genommen, der uns für die Erkenntnis der tragischen Tanzkunst wichtig ist. Jene Worte beziehen sich zunächst auf die *σατυρικὴ ὄρχησις*, die *σίκιννις*, und werden mit den Worten begründet [630 c]: *οἱ γὰρ παλαιοὶ τοὺς πόδας μᾶλλον ἐγυμνάζοντο ἐν τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κυνηγεσίοις. οἱ δὲ Κρῆτες* (von denen die *σίκιννις* abgeleitet wird) *κυνηγετικοί, διὸ καὶ ποδώκεις.* Hier ist, als auf das Charakteristische, auf die schnelle Bewegung der Füfse das Gewicht gelegt. Dann werden je 3 Arten *ὀρχήσεις τῆς σκηνικῆς* und *τῆς λυρικῆς ποιήσεως* unterschieden und die *σατυρική* (*σίκιννις*) mit der *πυρρίχη*, die *τραγική* mit der *γυμνοπαιδική*, die *κωμική* (*κόρδαξ*) mit der *ὑπορχηματική* verglichen. Vgl. auch Westphal 'D. Musik d. griech. Alt.', 1883, S. 28. 116. Auch bei der *πυρρίχη* wird wieder auf die *πόδας* das Hauptgewicht gelegt, indem es heifst: *τάχους δὲ δεῖ τῷ πολέμῳ εἰς τὸ διώκειν καὶ εἰς τὸ ἡττωμένους φεύγειν.* Dann aber heifst es: *ἡ δὲ γυμνοπαιδικὴ παρεμφερής ἐστι τῇ τραγικῇ ὀρχήσει, ἥτις ἐμμέλεια καλεῖται.* Hier begegnen wir also wieder dem Ausdruck *ἐμμέλεια* für die tragische Orchesis. Und wieder handelt es sich in dem Zusammenhang um Bewegung als das Charakteristische. Denn wenn es nun weiter heifst: *ἐν ἑκατέρᾳ δὲ* (der *γυμνοπαιδική* und *ἐμμέλεια*) *ὁρᾶται τὸ βαρὺ καὶ σεμνόν*, so erklärt sich dieses, weil es im Gegensatz zu dem von der *πυρρίχη* Gesagten steht, als vorzüglich von der Bewegung gemeint, und zwar derjenigen der Füfse. Die Schnelligkeit und Langsamkeit ihrer Bewegung besteht einerseits darin, dafs sie von kürzeren oder längeren Zeiten der Ruhe, der *σχήματα*, unterbrochen wird, anderseits in der verschiedenen Geschwindigkeit der Bewegungen der Füfse selbst. Beides zusammen bewirkt das schnellere Vorwärtskommen und Verändern des Orts.

Nun wird nachher die *γυμνοπαιδική* etwas näher beschrieben, p. 631 b,

wo es heifst: *ἔοικε δὲ ἡ γυμνοπαιδικὴ τῇ καλουμένῃ ἀναπάλῃ παρὰ τοῖς παλαιοῖς. γυμνοὶ γὰρ ὀρχοῦνται οἱ παῖδες πάντες, ἐρρύθμους φοράς τινας ἀποτέμνοντες* (C *ἀποτελοῦντες*, was Meineke [desgl. Kaibel] vorzieht, ohne Gründe anzugeben) *καὶ σχήματά τινα τῶν χειρῶν κατὰ τὸ ἁπαλόν* [*ἀνάπαλον* Kaibel]· *ὥστ' ἐμφαίνειν θεώρημά τι τῆς παλαίστρας καὶ τοῦ παγκρατίου κινοῦντες ἐρρύθμως τοὺς πόδας.* Das *ἀποτέμνειν* bezieht sich zunächst auf *φοράς τινας.* Dafs Gruppen von gewissen *φοραί* von anderen Gruppen solcher abgeschnitten wurden, davon sagt der Text nichts; vielmehr bezieht sich das *ἀποτέμνοντες* [*ἀποτελοῦντες*] auf die *φοράς* selbst, d. i. auf jede *φορά.* Es bezeichnet die Weise, wie sie abgegrenzt wurden, dafs dieses nämlich in einer scharfen, bestimmten Weise geschah, dafs sie gleichsam abgeschnitten waren. Dies pafst weniger auf Bewegungen der Füfse; denn wenn diese niedergesetzt werden, so macht das den Eindruck eines regelmäfsig eintretenden Endes, nicht aber den einer in ihrem Verlauf, der auch weiter gehen könnte, abgeschnittenen Bewegung. Die Hände aber bewegen sich, soweit sie nicht, was seltener geschieht, an Leib oder Umgebendes angelegt werden, im Freien umher, so dafs ihre Bewegungen nur durch ein Abschneiden im Verlauf beendigt werden. Somit denke ich hier nur an Bewegungen der Hände und ziehe den Genitiv *τῶν χειρῶν* auch schon zu *φοράς τινας.* Ich ziehe dann aber auch das *ἀποτέμνοντες* zu *σχήματά τινα,* nur in zeugmatischem Sinn, so dafs es hier in die Bedeutung des scharfen Abgrenzens und Gestaltens übergeht. Dadurch nun stellen sie ein Schauspiel der Palästra und des Pankrations vor Augen, und dies thun sie, indem sie die Füfse errhythmisch bewegen.

Hier ist nun merkwürdig, dafs das Errhythmische nicht zunächst in den *σχήματα* gefunden wird; denn entfernter gehört es dann doch auch zu *σχήματα*; Krüger 'Att. S.' § 58, 2. In dem Verbum *ἀποτέμνοντες* ist auf die Ähnlichkeit angespielt, welche das abgemessene, regelmäfsige und oft wiederholte Bewegen derselben aus einer Lage in eine andere mit dem Schneiden, Abschneiden hat. Das Errhythmische der *φοραί* aber besteht darin, dafs sie immer nach bestimmt berechneten Zeiten eintreten. Diese sind die der *σχήματα.* Bei den *σχήματα* erscheinen sie als Dauer derselben; bei den *φοραί* aber als Pausen in der Bewegung, als Ruhen von derselben. Ebenso haben wir uns dann auch das Errhythmische in der Bewegung der Füfse vorzustellen, *κινοῦντες ἐρρύθμως τοὺς πόδας.*

Hienach erklärt sich dann auch die Stelle Ciceron. Parad. III 26: *Histrio si paulum se movit extra numerum aut si versus pronunciatus est syllaba una brevior aut longior, exsibilatur, exploditur.* — Dionys. Halicarn. de comp. verb. ed. Goeller, sectio XI p. 62. 63: *τὸ δὲ αὐτὸ* (wie bei den Tonhöhen) *καὶ ἐπὶ τῶν ῥυθμῶν γινόμενον ἐθεασάμην, ἅμα πάντας ἀγανακτοῦντας καὶ δυσαρεστουμένους, ὅτε τις ἢ κροῦσιν ἢ κίνησιν ἢ μορφὴν ἐν ἀσυμμέτροις ποιήσαιτο χρόνοις καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἀφανίσειεν.* Vgl. zum Wort *μορφή* oben die Stelle bei Plutarch. Göllers Hinweis auf Odyss. XI 367 pafst nicht, weil *ἐπέων* bei Dionysius dabei fehlt. Auch Dionys. V p. 446 verbindet der Zusammenhang *μορφῇ* nebst andern analogen Bildern mit dem

Subjekt ῥητορική. Hier aber geht κίνησιν vorher, was sich auf den Leib bezieht.

Also ein ganz bestimmt in der Zeit Berechnetes, Abgemessenes war die Orchesis.

Aber dies alles giebt uns doch noch keine Aufklärung über das ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν. Zeitlich kann dies nicht gemeint sein, denn zeitlich kann eine φορά nicht zur anderen in ein geordnetes Verhältnis treten. Dies kann sie nur vermittelst des Dazwischentretens der σχήματα und der Zeiten, die sie dauern. Wenn aber das ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν gerade in einem Verhältnis von φορά zu φορά gefunden wird, so mufs es doch ein dem Wesen der φορά selbst unmittelbar Eigenes sein, welches in Verhältnis tritt. Es sollen nun zwei Tänzer φορὰν παρὰ φοράν tanzen. Und da liegt offenbar nichts näher als die Vorstellung, dafs immer eine φορά des einen sich bestimmt auf die des anderen bezieht, im Wechsel eine gegen die andere gehalten. Dies aber wird nicht blofs in den Bewegungen des Leibes und der Arme der Fall sein, sondern auch in denen der Füfse. Sie werden eine bestimmte Richtung und Gröfse haben, so dafs dadurch ein harmonisches Ganze, die ἐμμέλεια, entsteht.

Ich habe hier παρά als Angabe einer Vergleichung gefafst. Um diese Erklärung sicher zu stellen, wird es gut sein, ein paar andere noch zu besprechen. Vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 443 ff. Es kann παρά auch temporellen Sinn haben. Allein dieser kann hier deshalb nicht stattfinden, weil die Zeit der φορά nicht erkennbar, nicht berechenbar ist, also auch nicht in ein harmonisches System, eine ἐμμέλεια aufgenommen werden kann. Ferner kann παρά räumlichen Sinn haben. Und hier kann es 1. die Richtung oder Bewegung in die Nähe einer Person oder Sache bezeichnen; aber die φοραί der ἐμμέλεια können ja nicht blofs in Annäherung bestehen; 2. die Richtung oder Bewegung bei einem Orte vorbei, neben hin, neben vorbei; aber darin, dafs eine φορά neben der andern hin geht, kann doch nicht dasjenige schon bestehen, was das Wesen der künstlerischen ἐμμέλεια ausmacht; und dasselbe wäre 3. von der Angabe einer räumlichen Verbreitung in der Nähe eines Gegenstandes und von der Angabe einer unbestimmten Nähe zu sagen; 4. pafst auch die Bedeutung nicht, wonach παρά c. acc. zur Angabe einer Person oder Sache dient, von der die Handlung abhängt. In diesem Sinn würde das Charakteristische hier darin bestehen, dafs eine φορά von der andern abhinge, die folgende von der vorhergehenden. Aber es müfste dann ein Verbum bei φορά stehen, wie etwa ἐγένετο u. dergl. Die blofse Verbindung des einen Substantivs mit dem andern durch παρά kann nicht die Verursachung des einen durch das andere bezeichnen, und ὀρχεῖσθαι kann in jener Verbindung mit φορὰν παρὰ φοράν auch nicht das Verursachte sein; 5. wird παρά c. acc. zur Angabe einer Gemäfsheit gebraucht, in der sinnlichen Anschauung einer Nebeneinanderhaltung oder -stellung einer Handlung neben einen Gegenstand. Dann steht aber ein Verbum des Prüfens, Untersuchens u. ähnl. dabei, was hier fehlt.

Ich fasse daher jene Worte Plutarchs δύο τοὺς εὐδοκίμους καὶ βουλο-

μένους ἀνασώζειν τὴν ἐμμέλειαν ἠξίουν τινὲς ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν so auf, dafs von jenen beiden, welche die ἐμμέλειαν wieder in ihren gesunden Zustand versetzen wollten, einige verlangten, dafs sie Bewegung um Bewegung, die eine gegen die andere gehalten, in Verhältnis und Vergleich zu einander tanzen sollten; dafs mithin in diesem vergleichsmäfsigen Verhältnis der φορά zur φορά das Wesen der ἐμμέλεια bestand.

Fragen wir uns nach allem diesen, was der Ausdruck ῥυθμός und ἐμμέλεια im Verhältnis zu einander bedeute, so werden wir sagen: Rhythmus bedeutet die Ordnung der Orchesis zunächst rücksichtlich der Zeit, dann aber überhaupt, mit synekdochischer Einschliefsung der Ordnung des Raums, durch welche die Orchesis sich bewegt. In letzterer Hinsicht findet sich das Wort im besonderen von der Stellung einer Bildsäule gebraucht. Im allgemeinen Sinn aber wendet es Plato in der oben angeführten Stelle der Leges auf die ὄρχησις überhaupt an. Ἐμμέλεια aber bedeutet zunächst die Ordnung der räumlichen, sich nach dem μέλος richtenden Bewegung in der tragischen Orchesis, dann aber synekdochisch die tragische Orchesis überhaupt. Vgl. Aristoph. Ran. Schol. 806: [λόγων ἐμμέλειαν: Ὅτι καταχρηστικῶς νῦν τὴν εὐρυθμίαν . . . .]. Suidas: ἐμμέλεια· χορικὴ ὄρχησις, ἡ εὐρυθμία· καὶ ἡ μετὰ μέλους τραγικὴ ὄρχησις. — Hesych.: ἐμμέλεια· εἶδος ὀρχήσεως. καὶ Πλάτων ἐπαινεῖ τὴν ὄρχησιν καί φησιν ἢ ἀπὸ τοῦ μέλους ὠνομάσθαι ἢ ἀπὸ τοῦ πρὸς τὰ μέλη γίγνεσθαι.

Zu gröfserer Deutlichkeit verdient hier aber noch die schon oben angezogene Stelle aus Aristoteles, Poetik 1447ᵃ B., näher betrachtet zu werden. Sie lautet vollständiger: αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ (χρωμένη μιμεῖται) χωρὶς ἁρμονίας ἡ (τέχνη) τῶν ὀρχηστῶν. καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις. Fragt man, was er hier unter Rhythmus ohne Harmonie versteht, so ist die Erklärung darin gegeben, dafs er vorher von einer Verbindung μόνον der ἁρμονία und des ῥυθμός in der αὐλητική und κιθαριστική sprach, in welcher Verbindung zur reinen Instrumentalmusik der Rhythmus zeitlich gedacht ist. Es mufs also auch mit αὐτῷ τῷ ῥυθμῷ 'dem blofsen Rhythmus' derselbe zeitlich vorgestellt sein. Blofse Zeit kann nun aber der blofse Rhythmus nicht sein; denn geteilt, gegliedert werden kann die blofse Zeit nicht, sondern sie mufs durch etwas gegliedert werden. Dies giebt Aristoteles an durch die Worte διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν. Susemihl übersetzt dieselben: durch Ausprägung in den Formen des bewegten Menschenkörpers. Wenn nun diese schematisierten Rhythmen, die in den σχήματα verkörperten berechenbaren Zeiten und die in den φοραί verkörperten nicht berechenbaren Zeiten, allerdings auch als Zeitgliederung die Gedanken ausdrücken, so thun sie das doch wesentlich auch durch die körperlichen Formen und die Bewegungen, womit dieselben im Wechsel hervorgebracht werden. Und es ist ein Mangel im Ausdruck und auch in dem Gedanken dieser ganzen Stelle, dafs das μιμεῖσθαι

dem *αὐτῷ τῷ ῥυθμῷ*, dem bloſsen Zeitrhythmus, zugeschrieben wird. Ja man mag wohl fragen, ob denn das Ausdrucksvolle der Orchesis nicht mehr in den Haltungen und Bewegungen des Körpers als in den Zeiten liege, welche dieselben dauern. Und man wird die Frage bejahen müssen. Dann aber ist die Darstellung der Poetik auch nicht bloſs mangelhaft, sondern legt sie das Hauptgewicht auf das weniger Wichtige. Es ist dies etwas anderes, als wenn Plato unter Rhythmus synekdochisch auch die räumlichen Bewegungen und Haltungen mit verstand; denn er sagte nicht, daſs der bloſse Zeitrhythmus den Gedanken ausdrücke.

Es besteht nun aber ein Unterschied der Beine und Füſse und der übrigen Körperteile, der Hände und Arme, des Kopfes, des Rumpfes, mit Bezug auf das Ausdrucksvolle und die übersichtliche Ordnung.

Die Hände und Arme, der Kopf und der Rumpf bilden in ihren Lagen zu einander hauptsächlich die ausdrucksvollen *σχήματα*, *διαθέσεις τῶν τοῦ σώματος μερῶν* (Aristoxenus). Aber ein bleibendes, festes System konnten sie nicht bilden, weil kein bleibender, fester Anhalt für die Erinnerung dabei leiblich vorhanden war. Die *σχήματα* wechselten, wie die Gedanken und Empfindungen, die sie ausdrückten.

Ganz anders aber steht die Sache bei den Beinen und Füſsen. Das Schreiten hatte einen festen Maſsstab und Anhalt an dem unveränderten und leicht in bestimmter Weise abteilbaren Boden. Man übersah und behielt hier ohne Mühe die Wege, welche jemand schritt, und konnte die einzelnen Teile des Weges vom Anfang bis zum Ende in der Erinnerung zu einem kontinuierlichen Ganzen zusammenfassen und nach der Aufführung mit dem Auge wieder nachmessen und nachgehen, indem man z. B. die dramatische Orchestra unverändert vor sich sah. Im Verhältnis der Schrittweiten zu einander lag also wesentlich das *μουσικόν* der *ἐμμέλεια*. Während die unhörbare *κίνησις*, die von Ton zu Ton, von Wort zu Wort geschieht, nicht als Teil mitberechnet wird, ist die leibliche *κίνησις* der Füſse von Stelle zu Stelle als eine sinnlich wahrnehmbare, sichtbare ein wesentlicher Teil des Kunstwerks. Auf den verhältnisvollen Wechsel der Schritte rücksichtlich ihrer Gröſse kam es bei dem *ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν* vor allem an. Freilich ist das *σχῆμα* zunächst dasjenige, was bezweckt ward, vgl. Plat. Leg. VII, p. 816 A: *ὅλως δὲ φθεγγόμενος, εἴτ' ἐν ᾠδαῖς εἴτ' ἐν λόγοις, ἡσυχίαν οὐ πάνυ δυνατὸς τῷ σώματι παρέχεσθαι πᾶς· διὸ μίμησις τῶν λεγομένων σχήματα γενομένη τὴν ὄρχησιν ἐξειργάσατο*, und um mit dem *σχήματα* zu wechseln, ward die *φορά* nötig; daher es Plat. Leg. VII 18, 815 A heiſst: *τὰς ἐπὶ τὰ δραστικὰ φερομένας αὖ σχήματα*. Allein um die *ἐμμέλεια* herzustellen, kam es nicht vor allem auf das Verhältnis des *σχήματα* zu einander, sondern auf das der *φοραί* zu einander an und unter ihnen besonders auf das der *φοραί* der *πόδες*.

Was nun die Verhältnisse der Schrittweiten zu einander betrifft, so können dieselben unmittelbar und mittelbar aufgefaſst werden. Nach dem Schritt nämlich folgte die Stellung, und die Weite des Schritts, soweit dabei der eine Fuſs vor oder hinter den andern gesetzt wurde,

entsprach der Entfernung, welche in der Stellung dann der eine Fuſs von dem andern hatte. Nun kommt es aber beim verhältnismäſsigen Schreiten nur auf den angeführten Teil des Schritts an; denn nur darum handelt es sich bei einem Tanz, wie viel man vorwärts oder rückwärts kommt. In der *φορά* ist aber auch der übrige Teil des Schritts mit enthalten: beim Vorwärtsschreiten nämlich derjenige, welchen der vorher zurückstehende Fuſs bis zum Vorderende des nachher zurückstehenden, des stehen gebliebenen durchmaſs; und beim Rückwärtsschreiten derjenige, welchen der vorher voranstehende Fuſs bis zum Hinterende des nachher voranstehenden, des stehen gebliebenen durchmaſs. Faſst man nun die *ὁδός*, die Gesamtheit der Entfernungen, *διαστήματα*, als eingeteilte *via*, Weg, als Ort auf, so enthält die Gesamtheit der *σχήματα*, sofern darin die Stellung der Füſse immer einen Teil bildet, diese ganze *ἐμμέλεια* der Füſse mit jeder geschrittenen *φορὰ παρὰ φοράν*. Und diese Art der Auffassung scheint das *σχηματιζομένων ῥυθμῶν* mit zu enthalten. Indessen diese Auffassungsweise dürfte doch erst eine spätere sein. Denn sie stimmt nicht zu dem Ausdruck *κίνησις σώματος*, womit man ursprünglich die *ὄρχησις* bezeichnete und der sich auch dafür erhielt. Dieser deutet vielmehr darauf, daſs die *ὁδός* als Handlung, *iter*, Gang aufgefaſst ward und man es nicht für nötig hielt, den für die *ἐμμέλεια* nur in Betracht kommenden Teil des Schritts abzusondern, weil sich von selbst verstand, daſs nur dieser berechnet ward. Überdies war es auch nicht einmal ganz möglich, diesen allein in den *σχήματα* darzustellen; denn die Gröſse des stehen bleibenden Fuſses zählte in dem berechneten Teil, dem *διάστημα* beider Füſse, nicht mit, und sie war doch im *σχῆμα* immer mit vorhanden und sichtbar. Und man konnte doch auch für das System des zeitlichen Rhythmus die unberechenbaren Zeiten der *φοραί* nicht unbeachtet lassen, weil dies eben aus den berechenbaren und unberechenbaren zusammen bestand. Natürlicher und einfacher folgerecht bleibt daher die ursprüngliche Auffassungsweise, und diese ist ja auch in dem Ausdruck *φορὰν παρὰ φοράν* bewahrt, daſs man nämlich die Gröſsen der Schritte, der Bewegungen maſs und verglich.

Der Vollständigkeit halber will ich hier noch etwas genauer auf den Begriff der *δεῖξις* eingehen. Zu seiner Erklärung darf man nicht die Stelle bei Athenäus 21 f herbeiziehen: *Καὶ Τέλεσις δὲ ἢ Τελέστης ὁ ὀρχηστοδιδάσκαλος πολλὰ ἐξεύρηκε σχήματα, ἄκρως ταῖς χερσὶ τὰ λεγόμενα δεικνυούσαις* (*excidit χρησάμενος* Meineke). Denn zunächst ist hier bloſs von den *χερσί* die Rede, während Plutarch die *δεῖξις* nicht ausdrücklich auf diese beschränkt, wenn er sie auch ihnen ganz vorzugsweise zuschreiben muſs; s. sogleich. Sodann bezieht sich das *δεικνυούσαις* auch auf *σχήματα*, während Plutarch gerade die *δεῖξις* von dem *σχῆμα* unterscheidet; und es wird auch dem Telesis ganz allgemein ein groſses Lob als einem Lehrer und Erfinder in der Orchestik erteilt, so daſs an ein spezielles Gebiet, wie es Plutarch mit seiner *δεῖξις* meint, bei diesem Lob des Athenäus nicht zu denken ist; vorzüglich liegt dies Allgemeine in dem bei *δεικνυούσαις* stehenden Objekt *τὰ λεγόμενα*, welches die bei der Orchesis gesprochenen Worte überhaupt als

Gegenstand des *δεικνύειν* bezeichnet. Dieses hat daher den allgemeinen Sinn von 'darstellen'.

Diesen hat die *δεῖξις* bei Plutarch nicht. Sie ist nicht etwas Nachahmendes, sondern etwas die Dinge selbst Kundthuendes.

Zur Nachahmung werden das *σχῆμα* und die *φορά* verwendet. Das *σχῆμα* ahmt eine *μορφή* und *ἰδέα* nach, eine Gestalt und deren besondere Erscheinung, und ist eine Haltung und Anordnung. Es wird auf dem Leibe, also durch die Garderobe, ein Charakterbild in malerischer Weise, angeordnet, und es wird in den besonderen Erscheinungsweisen, Figuren, auf deren Hervorbringung die Bewegungen zielen und worin sie endigen, vor dem Darsteller gewisse Zeiten verweilt. Die *φοραί* aber sind eben diese Bewegungen, wodurch die *σχήματα* hervorgebracht werden. Ihre orchestische Bedeutung geht aber nicht in diesem Zweck auf, sondern sie sind auch selbst etwas Ausdrucksvolles. Sie sind ein *ἐμφαντικόν*, etwas, das die Eigenschaft hat, ein anderes in sich zur Erscheinung zu bringen, etwas Ausdrucksvolles; und was so ausgedrückt wird, ist ein *πάθος*, ein Begegnis, ein empfangener Eindruck, oder eine *πρᾶξις*, ein spontanes Thun, oder eine *δύναμις*, ein Vermögen etwas zu thun, z. B. eine Drohung. Bei der Wortstellung *πάθους τινὸς ἐμφαντικὸν ἢ πράξεως ἢ δυνάμεως* stellt sich *δυνάμεως* näher zu *πράξεως* und mit demselben dem *πάθους* gegenüber; ich nehme daher *δυνάμεως* als Vermögen etwas zu thun.

Wenn nun der Choreut und Schauspieler überhaupt eine Rolle, also nicht seine eigene wirkliche Person spielt, so scheint es, daſs alle seine Bewegungen nur nachahmende, ein *μιμητικόν*, sein können. Was soll denn in ihnen noch ein *δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων* oder, wie es nachher heiſst, ein *κυρίως αὐτὰ δηλοῦν τὰ πράγματα*? Dies soll kein *μιμεῖσθαι* sein; wenn aber doch eben der Choreut und Schauspieler durchaus wesentlich eine Rolle spielen, so scheint etwas, was kein *μιμεῖσθαι* ist, nur ein Aus-der-Rolle-fallen sein zu können; und das kann doch kein wesentlicher Teil der *ὄρχησις* sein. Es bleibt also nur übrig, daſs etwas, was ein *μιμητικόν* ist, doch nicht die *μίμησις* zum Hauptzweck hat, sondern das *δηλοῦν* eines Wirklichen. Und dieses Wirkliche muſs etwas sein, was nicht zum Charakterbild gehört, das der Darsteller spielt, also etwas aus der wirklichen Welt um ihn, worin er ja spielt. Und das besagen denn auch die von Plutarch für die *αὐτὰ τὰ πράγματα* angeführten Beispiele, *τὴν γῆν*, *τὸν οὐρανόν*, *αὐτοὺς τοὺς πλησίον*. Die Erde und der Himmel sind, da es sich um *αὐτὰ τὰ πράγματα*, also nicht um Dekorationen handelt, die wirklichen, also die umgebende Natur. Und die Nahen sind, da noch ausdrücklich *αὐτούς* dabei steht, nicht die vorgestellten Personen des Stücks, sondern andere als wirkliche gegenwärtige, also Zuschauer, Rhabdophoren und wer sonst keine Rolle spielte. Somit giebt Plutarch in vollständiger Disposition die Natur und Menschen an, welche Gegenstand der *δεῖξις* sind. Die *δεῖξις* ist aber nicht als Darstellung, sondern als Hinzeigen auf jene Gegenstände zu fassen. Dieses Hinzeigen fällt aber nicht aus dem Rahmen der Kunst heraus und wird nicht zur Prosa, weil es *τάξει τινὶ καὶ ἀριθμῷ* geschieht, und zwar als Teil der Orchesis.

Gröfse des Schritts. Das βῆμα und das βῆμα διπλοῦν haben die Griechen beide erst von den Römern übernommen, gleich dem *gradus* und *passus* von $2^1/_2$ und 5 Fufs; Lepsius 'Die Längenmafse der Alten' S. 36. Diese Gröfse kommt also für die Orchesis nicht in Frage. Sie würde auch deswegen nicht sich eignen, weil dabei der schreitende Fufs immer um $1^1/_2$ Fufs vor den stehenden andern gesetzt wird, so dafs es, wenn sie vorm Schreiten so standen, von der Spitze jenes bis zu der von diesem $1^1/_2 + 1$, und wieder von der Spitze dieses bis zu der von jenem, nachdem er wieder niedergesetzt ist, $1^1/_2 + 1$ Fufs beträgt. Bei der Orchesis aber kommen ein einfacher und zweifacher Schritt so in Betracht, dafs dabei nur der Raum gilt, um welchen der schreitende Fufs vor den andern stehenden gesetzt wird, indem von der Spitze des stehenden bis zur Spitze des vorgesetzten gemessen wird, und beim zweifachen Schritt, in diesem Sinn zweifachen, der Zwischenraum das Doppelte beträgt, also das orchestische βῆμα und βῆμα διπλοῦν, um es hier so zu nennen, nicht $= 1$ und $1^1/_2$, sondern $= 1$ und 2 ist. Zählte man den Raum dazu, um welchen der schreitende Fufs vor seinem Endziel zurückstand, was sich danach richtet, ob er neben dem stehenden oder um 1 oder 2 hinter ihm stand und ob er um 1 oder 2 vor ihn gesetzt ward, so gäbe das die möglichen Gesamtweiten von 1, 2, 3 und 4 einfachen Schrittgröfsen. Allein so sind die orchestischen Schritte nicht zu messen, bei denen es sich nur darum handelt, um wie viel man weiter kommt. Der orchestische Schritt hiefs aber *πούς*. Wie grofs soll ich ihn annehmen, d. h. den einfachen *πούς*, die Mafseinheit?

Zunächst liefse sich denken, da der Name *πούς* auch Fufs bedeutet, dafs die Gröfse des einfachen Schritts $= 1$ Fufs sei. Dies giebt aber nicht eine ganz leichte angemessene Gröfse für einen Choreuten ohne Kothurn, sondern der Doppelschritt wird beschwerlich. Und da nun alle Schritte zusammen ein symmetrisches System bilden sollen, so wird der Schritt mit dem Kothurn ebenso grofs anzunehmen sein. Der Klotz und das Schleppkleid jedoch begünstigten auch beim Schauspieler nicht gröfsere Schritte. Überhaupt ist es für tragische Schritte, die eine gewisse feierliche Langsamkeit hatten, geraten, dieselben möglichst klein anzunehmen. So weit indessen mufs man sie jedenfalls nehmen, dafs 2 Personen auf 2 Quadratschritt Raum unmittelbar an einander treten und stehen können. Welche Gröfse nun die richtige ist? Einen gewissen Anhalt suche ich in dem Verhältnis der Schrittzahlen zu der Gröfse der Theaterüberreste. Am Theater zu Epidaurus (s. u.) habe ich dieselbe $= 1$ σπιθαμή gefunden.

Könnten auch in verschieden grofsen Orchestren verschieden grofse Schritte für dieselben Chorkompositionen, z. B. die der Antigone, genommen worden sein, was ja bei kyklischen Chören auch so sein mufste? Dies wäre ähnlich, wie wir dieselben Töne in etwas verschiedenen Klangfarben, z. B. auf Violinen und Bratschen, durch verschieden lange Griffe bei verschieden langen Saiten bilden. Indessen glaube ich das nicht. Orcheseis waren wohl so gut von festen Verhältnissen, wie heute eine Komposition für

Violinen nicht auf Bratschen ausgeführt wird, und wie die Manegen von Cirkussen gleich grofs sind.

Ein *πούς* in technischem Sinn nun ist eine Einheit von 2 Schritten, einem des rechten und einem des linken Beins. Davon ist einer der stärkere und Hauptschritt und heifst *βάσις*, der Nebenschritt *ἄρσις*. Dies ist eine Erweiterung, Übertragung aus dem Einzelschritt, der aus Hebung und Setzung besteht. Man zählte beim Machen eines Weges nur die Hauptschritte und sagte so und so viele *πόδες*, *βάσεις*, subintelligiere die Nebenschritte. Fehlte der letztere, so war darum der *πούς*, die *βάσις* doch zu zählen; nicht aber, wenn der Hauptschritt fehlte. Die Auflösung einer Weite in zwei 2 Engen wird geschritten, indem der gehobene Fufs nach einer Enge Vorbewegung leicht den Boden wieder berührt und dann nach einer zweiten solchen Vorbewegung fest niedergesetzt wird.

Wichtig ist jedoch die Frage, ob und wie weit man anderswo als in Athen die klassischen dramatischen Chöre aufführte, wie weit Partiturabschriften (bei uns druckt man Partituren noch nicht seit langer Zeit) und geübte Choreuten, Tänzer sowohl als Sänger, zu Gebote standen. Namentlich bei jüngeren Theatern, in denen keine dramatischen Chöre mehr stattfanden, kommen die Orchestragröfsen für sie nicht in Betracht.

Es ist nunmehr zu untersuchen, ob und wie der orchestische Rhythmus wiederzufinden sei.

Nach den oben ausführlich angegebenen Worten Plutarchs folgt zunächst eine Vergleichung des Verhältnisses zwischen Orchesis und Poesie mit demjenigen zwischen Malerei und Poesie mit Bezug auf das von Simonides Gesagte. Leider sind die Worte Plutarchs verdorben. Indessen sind sie doch so weit erhalten, dafs der für unsere Zwecke in Betracht kommende Gedanke klar vorliegt.

Plutarch sagt De gloria Athen. cap. 3: *Ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. Ἃς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσιν. Εἰ δὲ οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν, οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταὐτὰ δηλοῦσιν, ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἓν ὑπόκειται.*

Zunächst mache ich hier noch darauf aufmerksam, dafs hier durch *δηλοῦσιν* und *μιμήσεως* dieselbe Kunst bezeichnet ist. Vergleicht man hiermit das vorher erörterte *ἡ δεῖξις οὐ μιμητικόν ἐστιν, ἀλλὰ δηλωτικὸν ἀληθῶς τῶν ὑποκειμένων* und betrachtet man, dafs das genus *δηλωτικόν* durch *ἀληθῶς* spezialisiert ist, so kommt man zu der Auffassung, dafs *δηλοῦν* das Allgemeinere ist und dafs die 2 Arten davon das *ἀληθῶς* (auf wirkliche Weise) *δηλοῦν* und das durch ein Bild *δηλοῦν* (das *μιμεῖσθαι*) sind.

In Bezug aber auf die Äufserung des Simonides, dafs die Malerei eine schweigende Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sei, heifst es nun in der Quaestio convivalis IX 15 weiter: *Καὶ ὅλως, ἔφη, μετάθεσιν* [alte Konj. f. *μεταθήσειν*] *τὸ Σιμωνίδειον ἀπὸ τῆς ζωγραφίας ἐπὶ τὴν ὄρχησιν· ποίησιν γὰρ εἶναι τὴν ὄρχησιν σιωπῶσαν καὶ φθεγγομένην ὄρχησιν πάλιν*

τὴν ποίησιν· ὅθεν εἶπεν οὔτε γραφικῇ μετεῖναι ποιητικῆς οὔτε ποιητικῇ γραφικῆς, οὐδὲ χρῶνται τοπαράπαν ἀλλήλαις. Ὀρχηστικῇ δὲ καὶ ποιητικῇ κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων ἐστί, καὶ μάλιστα μιμούμεναι περὶ τὸ ὑπορχημάτων γένος ἐνεργὸν ἀμφότεραι τὴν διὰ τῶν σχημάτων καὶ ὀνομάτων μίμησιν ἀποτελοῦσι.

Hier wird zunächst, wie hinreichend klar ist (vgl. zu der verderbten Stelle Bergk 'Poetae lyrici Graeci'), die Orchesis eine schweigende Poesie und die Poesie eine tönende Orchesis genannt und dann das Wichtige hinzugefügt, dafs, während Malerei und Poesie einander durchaus nicht gebrauchen, dagegen die orchestische und poetische Kunst alle Gemeinschaft und Teilnahme, die man denken mag, an einander haben. Besonders in den Hyporchemen bringen sie in energischer, nachdrücklicher Weise beide zusammen durch die Schemata und die Worte die Nachahmung zur Vollendung. Das *ὀνομάτων* ist nämlich nicht durch Nomina, sondern durch Worte überhaupt zu übersetzen, weil ja keine von den Worten der *ποίησις* ausgeschlossen werden sollen. Hierin liegt im allgemeinen, nicht blofs dafs beide zusammen dasselbe ausdrücken, sondern auch dafs sie in ihrem Ausdruck, soweit möglich, sich vereinigen; denn es findet *πᾶσα κοινωνία καὶ μέθεξις ἀλλήλων* statt. Dies aber ist in der Zeit der Fall; denn beide nehmen ja Zeit ein; und wenn sie dasselbe ausdrücken, so geschieht dies auch gleichzeitig. Man wird also, wenn das auch nicht bis ins einzelnste hieraus geschlossen werden kann, doch im ganzen schliefsen, dafs die Zeitdauer der Schemata und Worte dieselbe war. Worte aber haben Silben, und Körperhaltungen können als Einheiten dasselbe ausdrückend im übrigen bestehend gedacht werden, während der Tanzende doch so viele Schritte in einer und derselben Haltung macht, als das Wort Silben hat, indem jeder Schritt so lange dauert wie eine entsprechende damit zusammentreffende Silbe. Dann findet offenbar eine *κοινωνία πᾶσα καὶ μέθεξις ἀλλήλων* statt.

Das zunächst Folgende trägt für unsern Zweck wenig aus: *Δόξεις δ' ἄν, ὥσπερ ἐν γραφικῇ, τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρώσεσιν ἐοικέναι, τὰ δὲ ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὑφ' ὧν ὁρίζεται τὰ εἴδη.* Wichtig ist aber dann das Folgende: *Δηλοῖ δὲ ὁ μάλιστα κατωρθωκέναι δόξας ἐν ὑπορχήμασι, καὶ γεγογέναι πιθανώτατος ἑαυτοῦ* (dies ist Simonides), *τὸ δεῖσθαι τὴν ἑτέραν τῆς ἑτέρας· τὸ γὰρ*

> *Ἀπέλαστον ἵππον ἢ κύν' Ἀμυκλαίαν*
> *ἀγωνιῶν ἐλελιζόμενος ποδὶ μίμεο*
> *καμπύλον μέλος διώκων.*

Die Verderbnis des Textes (vgl. Bergk a. a. O.) hat auch hier wieder keinen Einflufs auf das, was die allgemeinen Andeutungen des Orchestischen betrifft. Denn das ist jedenfalls gesagt, dafs der Tänzer ein Rofs oder einen Hund mit dem Schritt nachahmt und dafs er es thut, indem er dem krummen Liede nachjagte. Wie die krummen Rhythmen der *λέξις* metrisch bezeichnet und die Worte konstituiert werden, ist für die allgemeine Frage gleichgültig; jedenfalls sind sie einem gekrümmten, sich windenden Wege vergleichbar. Wenn nun der Tänzer diesem nachjagt, so mufs er

sich an den Rhythmus der λέξις mit dem Tanze angeschlossen, also dessen Zeitverhältnisse nachgebildet haben, und zwar nicht blofs dessen Zeitverhältnisse, sondern auch dessen Zeitgröfsen; denn hätte er andere, wenn auch in denselben Verhältnissen stehende, aber doch andere genommen, so wäre er bald mit demselben auseinandergekommen. Das Bild des Verfolgers setzt zwar ein Hinterhersein voraus, während wir doch nicht annehmen können, dafs der Tanz erst seinen Schritt gethan habe, nachdem die ᾠδή ihren Ton gesungen habe; das ist nur das *claudicare* der *comparatio*, die in dem Bilde des διώκειν liegt. Soll der Tanz die Rhythmen des Gesangs ausdrücken, so mufs er gleichzeitig sein. Die Zeiten der σχήματα und der ὀνόματα sind also dieselben. Immerhin wäre freilich nicht gesagt, dafs dies so genau zu nehmen sei, dafs nicht einmal eine Länge hier zwei Kürzen dort und zwei Kürzen hier einer Länge entsprochen haben.

Dies Verhältnis aber von λέξις und ὄρχησις, dafs diese sich dem Gesange jener genau anschliefst, wird durch das Wort ἐμμέλεια ausgedrückt. Schol. Arist. Ran. 806 λόγων ἐμμέλειαν: .... κυρίως γὰρ ἡ μετὰ μέλους τραγικὴ ὄρχησις. οἱ δέ, ἡ πρὸς τὰς ῥήσεις ὑπόρχησις.

Nun aber ist noch das Wort ἑλελιζόμενος bedeutsam. Dies bezeichnet doch, da es sich von der Nachahmung eines Pferdes oder Hundes handelt, nicht blofs die zeitliche Gleichheit mit dem raschen krummen Rhythmus des Liedes, sondern auch die räumlich hin und her sich wendenden Bewegungen der Schritte. Und man mufs sagen, dafs dieses räumliche Hin und Her nichts als eine Nachahmung von dem krummen Gang des Liedes sein soll. Dieser Gang des Liedes ist aber mit dem Tanz gleichzeitig. Und so wird man darauf geführt, dafs die Schritte in einer verwandten Beziehung zu den Zeiten des Rhythmus stehen. Dafs freilich das Verhältnis ihrer Gröfsen den Verhältnissen der Zeitgröfsen entspreche, ist nicht daraus zu entnehmen; wohl aber, dafs die Richtung der Schritte in dieser Stelle des Hyporchems eine krumme, d. h. hin und her gewendete war, wie der Rhythmus krumm, d. h. mannigfach wechselnd war.

Weiter heifst es bei Plutarch (vgl. bei Bergk a. a. O.): ἢ τὸ

> Οἷος ἀνὰ Δώτιον ἀνθεμόεν πεδίον πέταται
> θάνατον κεράσασα εὑρέμεν μανύων ἐλάφῳ·
> τὰν δ' ἐπ' αὐχένι στρέφοιαν ἕτερων κάρα πάντα ἕτοιμον κ. τ. ἑ.

μονονοὺ λέληθεν τὴν ἐν ὀρχήσει διάθεσιν τὰ ποιήματα καὶ παρακαλεῖν τὼ χεῖρε καὶ τὼ πόδε, μᾶλλον δὲ ὅλον ὥσπερ τισὶ μηρίνθοις ἕλκειν τὸ σῶμα τοῖς μέλεσι καὶ ἐντείνειν, τούτων δὲ λεγομένων καὶ ᾀδομένων, ἡσυχίαν ἄγειν μὴ δυναμένοις. Man lese λέληκεν, stelle καὶ und παρακαλεῖν um, und lese δυνάμενον. Dann heifst dies: „die Stelle: Wie auf Dotions Blumengefild u. s. w. spricht es fast laut aus, dafs die Gedichte die Anordnung im Tanze hervorrufen (eigentlich zur Bewegung rufend antreiben) und die Hände und die Füfse oder vielmehr den ganzen Leib gerade wie mit Schnüren mit den Gesängen ziehen und anspannen, welcher, wenn diese gesprochen und gesungen werden, nicht in Ruhe bleiben kann". Die Ursache sind die Gedichte, die Wirkung

ist die Orchesis; ganz wie Plato Legum VII p. 816 A sagt: *μίμησις τῶν λεγομένων σχήμασι γενομένη τὴν ὀρχηστικὴν ἐξειργάσατο τέχνην ἅπασαν.* Auch de Republ. III p. 400: *ἕπεται .... ῥυθμός γε καὶ ἁρμονία λόγῳ, ... ἀλλὰ μὴ λόγοις τούτοις.* Und das, was Plutarch durch die beiden Stellen aus Simonides beweisen will, *τὸ δεῖσθαι τὴν ἑτέραν τῆς ἑτέρας*, daſs die eine Kunst der andern bedürfe, nämlich die Poesie der Orchesis und die Orchesis der Poesie, besteht darin, daſs die Poesie, um zur vollen Wirkung zu gelangen, die Orchesis hervorruft und daſs die Orchesis als hervorgerufene Wirkung eben der veranlassenden Ursache, der Poesie, bedarf. Denn von der spätern Pantomimik redet ja Plutarch hier nicht; wie er denn *τὸ δεῖσθαι ἑτέραν τῆς ἑτέρας* durch Beispiele aus dem Simonides beweist, die freilich nicht aus tragischer *ἐμμέλεια*, aber doch aus der kunstvollsten Hyporchematik der alten Zeit entnommen sind. Wenn nun die Gedichte die Anordnung im Tanzen antreiben und durch die Gesänge, d. i. die rhythmisch gesungenen Worte, den ganzen Leib wie mit Schnüren, also wie Gliedergruppen, ziehen und anspannen, so ist darin doch eine Beziehung zwischen dem Rhythmus des Gesungenen und der in Bewegung gesetzten Anordnung des Tanzes ausgesprochen, der Art, daſs diese Bewegung eine Analogie zu dem Rhythmus des Gesanges haben muſs, in welcher Analogie sie zeitlich stehen.

Hier kommt nun aber noch Folgendes zur genaueren Beachtung. Athenäus XIV 628 c sagt von der alten klassischen Zeit: *οὐ κακῶς δὲ λέγουσιν οἱ περὶ Δάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς ᾠδὰς καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πως τῆς ψυχῆς·* und ebenda d: *ἐξ ἀρχῆς .. οἱ ποιηταὶ ..... ἐχρῶντο τοῖς σχήμασι σημείοις μόνον τῶν ᾀδομένων ...... ὅθεν καὶ ὑπορχήματα τὰ τοιαῦτα προσηγόρευον* und d e: *εἰ δέ τις ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιίαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος.* Hierin ist zunächst kein Unterschied zwischen Gesängen und Tänzen mit Bezug darauf gemacht, daſs beide entstehen, wenn die Seele irgendwie bewegt wird. Sodann heiſst es, in Übereinstimmung wieder mit der eben angeführten Stelle Plat. Leg. p. 816 A, daſs die Poeten die Schemata vom ersten Anfang an nur als Zeichen des Gesungenen gebrauchten, woher sie dergleichen auch Hyporcheme, d. h. Tänze nach Gesungenem, nannten. Dies erklärt sich so, daſs der Ausdruck der Seelenbewegung im Wort, dem gesungenen, der deutlichere war, also die leitende Stellung einnahm, der sich der Ausdruck im Tanz folgend anschloſs; folgend, nicht der Zeit nach, sondern dem Range nach. Nun aber kommt Athenäus auf das Maſs. Bisher redete er von den räumlichen Haltungen; und diese folgten dem Gesang. Aber wo es sich nun um das Maſs, d. i. das Zeitmaſs, handelt, da wird der Tanz als das Bestimmende genannt. Denn es heiſst, daſs, wenn einer, nämlich der Poeten, die Schematopöie, die Erfindung, Komposition der Gebärden, nicht maſsvoll anordnete und zu den Gesängen zum Dichten und zum Komponieren der Gesänge in seiner Poesie, d. i. in seiner Verfertigung des Gesamtkunstwerks, gelangend nichts gemäſs der Orchesis, mit Rücksicht auf die Orchesis sagte, dieser verworfen

wurde. Also im Metrum, im Zeitmafs war die Orchesis das Bestimmende, und der Gesang richtete sich danach. Richtete der Gesang sich aber im Zeitmafs nach dem Tanz, so hatten beide dasselbe Zeitmafs. In allem diesen ist bei Athenäus von dem ernsten Tanz der alten klassischen Zeit die Rede.

Man kann hiermit das Verhältnis einigermafsen vergleichen, wie in unserer Vokalmusik die Worte im Takt dem Rhythmus des Gesangs folgen, die Führung des Tonischen aber in der Melodie dem Inhalt des Textes sich anschliefst.

Dafs dieses Metrum des Tanzes nun, ebenso wie das des Gesangs, nach bestimmten Zahlenverhältnissen geordnet war, sagt Quintilian, Inst. IX 4, 139: *Atque corporis quoque motui quaedam tempora assignas; pedes non minus saltationi quam modulationibus adhibet musica ratio numerorum.* Das Wort *pedes* ist hier von den in einem Verhältnis von Zahlen stehenden Zeiten nicht blofs der Schritte, sondern aller orchestischen Körperbewegung gebraucht. Für das rhythmische System kommt es uns jedoch vorzugsweise auf die *pedes* der Schritte an, von denen das Wort *pedes* auch erst auf die übrigen Körperbewegungen übertragen wurde. Entsprachen nun aber nach dem früher Erörterten die Zeiten des Tanzes den gleichzeitigen Zeiten des Gesangs, so ist unmittelbar auch der Schlufs gegeben, dafs die *pedes* des Tanzes dieselben, wie diejenigen des Gesanges, des gesungenen Wortes waren.

Dies würde man auch ohne solchen Anhalt in der Überlieferung schon von vornherein annehmen müssen. Denn die Einheit des chorischen Kunstwerks läfst nicht einen zweiten verschiedenen Rhythmus neben dem im Gesange zu. Da der zeitliche Rhythmus des Gesangs aber eben in einer Komposition der *pedes* besteht, so kann der zeitliche des Tanzes eben auch nur in einer Komposition der *pedes*, und zwar derselben Komposition derselben *pedes* bestehen.

Dies bestätigt sich nun durch die Untersuchung der einzelnen Füfse in dieser Beziehung.

Diese nunmehr anzustellende Untersuchung wird uns aber auch noch auf das wichtige Verhältnis von der Gröfse der Schritte in einem Fufs zu der Dauer der Stellungen nach denselben führen.

Ich beginne mit dem Jambus, über den uns Diomedes ed. Keil p. 477 in dieser Beziehung das Prinzipielle überliefert. Es heifst dort: *alii a Marte ortum Iambum strenuum ducem tradunt, qui cum crebriter pugnas iniret et telum cum clamore torqueret, ἀπὸ τοῦ ἰέναι καὶ βοᾶν Iambus appellatur: idcirco ex brevi et longa pedem hunc esse compositum, quod hi qui iaculentur ex brevi accessu in extensum passum proferuntur, ut promptiore nisu telis ictum confirment. auctor huius vibrationis Arctinus Graecus perhibetur:*

ὁ Ἴαμβος
ἐξ ὀλίγου διαβὰς προφόρῳ ποδί, ὄφρ' οἱ γυῖα
τεινόμενα ῥώοιτο καὶ εὐσθενὲς εἶδος ἔχῃσι.

igitur hunc pedem vel iambicum gressum prisci Apuli Daunium a duce suo Daunio prodiderunt, quod is primus, cum adversus acrem Diomedis pugnam bellum asperum inisset, gradali pugna suos dimicare instituit, ut conlato pede, adsequenti paulatim dextero distentoque et progredienti laevo, et brevi successu et longo distentu gradus simul et nisus firmaretur. unde non immerito melum hunc iambicum gradalem quidam nuncupant Gradivoque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectu moveantur.

Das Wort *ἴαμβος* kommt von *ἰάπτειν* und heifst 'Wurf', zunächst in eigentlichem Sinn (Curtius 'Griech. Etym.'), dann in bildlichem Sinn (Sophokles Aj. 501 *λόγοις ἰάπτειν*, mit Worten werfen; Keil 'Anal. gramm.' 5, 21 *ἰάμβους δὲ τὰς ὕβρεις ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ ἀπὸ τοῦ ἰάπτειν*). Hiermit stimmt die sachliche Erklärung des Diomedes überein. Dieselbe knüpft an die sagenhafte und etymologisch falsche Angabe an, dafs der rüstige Führer Jambus vom *ἱέναι* und *βοᾶν* so benannt worden sei, weil er häufig in die Kämpfe ging und das *telum*, die Wurfwaffe, mit Geschrei schwang. Hierin liegt angedeutet, dafs ursprünglich der Jambus eine Verbindung von Körperbewegung und Stimme war. Dann fährt er fort, diese Überlieferung zu berichten; sie gehe dahin, dafs deshalb dieser *pes*, der Jambus, aus einer kurzen und einer langen (Silbe) zusammengesetzt sei, weil diejenigen, die den Wurfspiefs schleuderten, aus einem kurzen Nähertreten in einen ausgedehnten Passus übergehend sich vorwärts bewegten. Erklärt und begründet wird die Zusammensetzung des sprachlichen Jambus, wie die Worte *ex brevi et longa* zeigen; denn zu diesen Femininen ist *syllaba* zu ergänzen. Dies ist ein zeitlicher *pes*. Und auch abgesehen von diesem besondern Grund zeigt dies der ganze Zusammenhang; denn es wird hier *de pedibus* gehandelt, und zunächst dann von denjenigen *binarum syllabarum* p. 475, 9, als welche behandelt werden der *pyrrichius* und *spondius* und dann der *iambus*, für den als Beispiel das Wort *dies* angegeben wird p. 476, 19. Erklärt und begründet aber wird diese zeitliche Komposition aus der des räumlichen Schreitens. Wenn nämlich nun das *ex brevi accessu* auch noch von der kurzen Zeitdauer des *accessus* verstanden werden könnte, so zeigt doch das *in extensum passum* und *proferuntur*, dafs an räumliche Ausdehnung zu denken ist. Denn das *extensum*, das neben *passum* steht, ist doch am natürlichsten von der räumlichen und nicht von der zeitlichen Ausdehnung zu fassen; für welche letztere hier das Wort *longum* näher läge, weil das eben vorhergegangene *ex brevi et longa* begründet werden soll. Dazu heifst es dann *proferuntur*, was eine Bezeichnung einer räumlichen Bewegung ist; so dafs man schliefsen mufs, auch vorher seien räumliche Bezeichnungen für das gebraucht, wohinein die Schleudernden *proferuntur*. Wollte man aber sagen, dem sei schon durch das *passum* genügt und *extensum* könne dann daneben doch zeitlich verstanden werden, so wird dies nun definitiv durch das Griechische der beiden angeführten Hexameter ausgeschlossen, welche in ihrem Wortlaut manche offenbare Vorbilder des Lateins enthalten, so dafs darin die Quelle der lateinischen Ausdrücke gesehen werden mufs, namentlich da er handschriftlich mit lateinischen Buchstaben geschrieben

ist. Man vergleiche ἐξ ὀλίγου mit *ex brevi accessu*, προφόρῳ ποδὶ mit *in passum proferuntur*, διαβάς und τεινόμενα mit *extensum*, ῥώοιτο καὶ εὐσθενὴς mit *nisu confirment*. Wenn nun auch der griechische Text von Scaliger konstituiert ist, so ist er doch hinreichend sicher überliefert, um sichere Schlüsse darauf bauen zu können. Namentlich giebt das διαβάς und τεινόμενα den Beweis dafür, daſs *extensum* von räumlicher Ausdehnung zu fassen ist. Dann aber folgt, daſs auch das *brevi* in dem *ex brevi accessu* diese bezeichnet. Denn soll das *brevi et longa* durch das *brevi* und *extensum* begründet werden, und wird das *longa*, das zweite Glied des ersten Verhältnisses, auf *extensum* zurückgeführt, Zeitliches auf Räumliches, und ist das erste *brevi*, das erste Glied des ersten Verhältnisses, ein zeitliches, so kann das erste des zweiten doch auch nur, wie das zweite des zweiten Verhältnisses, ein räumliches sein; nämlich nicht z. z: z. r, sondern z. z: r. r.

Der römische *passus* betrug 5, der *gradus* $2^1/_2$ Fuſs; Lepsius 'Die Längenmaſse der Alten' Berlin, Hertz 1884, S. 36. Der römische Fuſs ist 0,296, der attische nach Lepsius 0,297, nach Dörpfeld 0,2957.

Aus dem Wort *passum* darf man hier aber nicht schlieſsen, daſs die Gröſse eines römischen *passus* = der 5 Fuſs betragenden Entfernung des vorwärts geschrittenen Fuſses von der Stelle, wo er hinter dem andern stand, gemeint sei: denn es wird ja zunächst der griechische Jambus hier erklärt; dazu deutet das Beiwort *extensum* an, daſs es auch *passus* kürzerer Art gebe, daſs also *passus* hier nicht *in specie* ein bestimmtes Maſs, sondern als *genus* ein unbestimmtes bezeichne. Immerhin freilich kommt die Gröſse eines ausgedehnten Schritts im ganzen auf das Maſs eines römischen *passus* als bestimmter Gröſse hinaus. Es ist das aber nur dann der Fall, wenn der schreitende Fuſs ebenso weit hinter dem stehenden aufgehoben als vor demselben niedergesetzt wird, was bei einer Wiederholung von Schritten nur dann der Fall ist, wenn sie einander an Gröſse gleich sind. Dies ist aber hier nicht der Fall, denn die beiden Schritte sind ein *brevis accessus* und ein *extensus passus*. Daſs der schreitende Fuſs bei dem *brevis accessus* ebenso weit hinter dem andern zu Anfang des Schritts stehe wie nach dem Schritt vor dem andern, wie also dieser andere, der dann schreitet, hinter ihm, davon ist nichts gesagt; und dann wären die Schritte doch nicht gleich, denn bei dem *extensus passus* würde dann doch der zu zweit schreitende eine weitere Strecke als eben der zuerst schreitende vor ihn, vor jenen vorgesetzt. Gleich würden freilich beide Schritte, wenn r weit hinter l stehend dann nahe vor l gesetzt und dann l, nun nahe so hinter r stehend, dann ebenso weit vor r gesetzt würde, wie zuerst r hinter l stand. Allein darauf ist bei Diomedes gar nicht Rücksicht genommen, wie weit der schreitende Fuſs beim Anfang des Schritts hinter dem stehenden steht; denn es ist nur von *accessum* und *in passum proferuntur* die Rede; *accedere* und *proferri* findet aber nur so weit statt, als ein Fuſs vor den andern gesetzt wird. Sodann soll ja der *brevis* und *longa* die Gröſse der Schritte entsprechen, also diese Gröſse verschieden sein. Somit kommt von den Schritten nur derjenige Teil in Betracht, um welchen der eine

Fufs je vor den andern gesetzt wird, der Teil, der das Vorwärtskommen bildet. Ob dann bei dem ersten Schritt der eine hinter dem andern steht, ist für den Jambus gleichgültig.

Der Zweck nun dieser Bewegung in einem kurzen sich Nähern und einem ausgedehnten Schritt ist, *ut promptiore nisu telis ictum confirment,* damit sie, die Werfenden, durch ein dafür bereiteres Sichfestaufstemmen auf den Boden den Wurfgeschossen ihren Schufs, treffenden Stofs fest machen. Es ist also die Stellung mit weit gespreizten Beinen der Zweck; sie wird aber nicht blofs mit einem ausgedehnten Schritt eingenommen, was ja an sich genügte, um in sie zu gelangen, sondern aufserdem noch mit einer dem ausgedehnten Schritt vorausgehenden kurzen Annäherung; und diese ist deshalb kürzer als jener Schritt zu denken, weil ja für das zeitliche Verhältnis der *brevis* und *longa* das räumliche des *brevis accessus* und *extensus passus* die begründende Analogie sein soll. Nun wird durch einen *brevis accessus,* aus welchem sie sich vorwärts bewegen, offenbar eine Vorbewegung mit einer Grenze bezeichnet, von welcher aus die Vorbewegung des *extensus passus* beginnt. Durch diese zweimalige, kürzere und längere Vorbewegung wird eine Steigerung bewirkt; die ganze Bewegung wird vorwärts drängender, als wenn nur ein Schritt stattfände, und so wird der *nisus* ein *promptior.*

Wie lang nun der *brevis accessus* im Verhältnis zum *extensus passus* sei, ist nicht ausdrücklich gesagt. Wenn jedoch das zeitliche Verhältnis durch das räumliche begründet wird und wenn jenes, das der *brevis* zur *longa,* das von 1. 2 ist, so liegt am nächsten, das räumliche als dasselbe, wie das zeitliche, und auch als 1. 2 aufzufassen.

Wie aber ist es zu denken, dafs das zeitliche Verhältnis der Silben eine Folge von dem räumlichen Bewegen des *accessus* und *passus* war?

Eine Gleichzeitigkeit der Silben und dieses Bewegens ist nicht denkbar. Mag man beide Male denselben oder zuerst den einen kurz, den andern lang, d. i. doppelt so lang bewegen, also die jedesmalige Fufsbewegung so lange dauern lassen, wie die jedesmalige Silbe verlangt, womit sie gleichzeitig ist, nach dieser Voraussetzung, so giebt das ein beide Male viel zu langes zweimaliges, erst kurzes dann langes, d. i. doppelt so langes Stehen auf dem andern Fufse, als dafs dabei eine energische kriegerische Thätigkeit stattfinden könnte; vielmehr entsteht dadurch eine bedeutende Unfestigkeit. Nicht also während des Schritts, sondern nach demselben ertönt die Silbe, der Gesang; der Schritt ertönt vorher und ist, wie das die körperlichen Verhältnisse erfordern, zeitlich kürzer als die folgende Silbe. Damit aber, dafs diese nicht während des Schritts ertönt, ist umgekehrt gegeben, dafs sie während des Stillstehens nach demselben ertönt, ehe ein anderer, weiterer Schritt erfolgt, während dessen sie ja aus dem eben angeführten Grunde wieder nicht ertönen könnte, ohne in das dann wieder folgende Stillstehen hinüber, auch während des Schreitens ausgehalten zu werden. Das aber widerspräche geradezu der Ableitung des *brevis accessus* und *extensus passus* aus der *brevis et longa.* Denn nicht mehreren *breves* und *longae,* sondern einer *brevis* und *longa* entspricht der *brevis accessus* und *extensus passus*

im Jambus. Und so viel folgt für die Dauer der Stellung nach jedem Schritt, daſs diese Dauer so lang sein muſs, daſs während derselben die bezügliche Silbe Zeit hat, ihrer Quantität entsprechend zu ertönen.

Was nun aber die Abhängigkeit der Dauer der Stellung von der Gröſse des vorhergehenden Schritts anlangt, so ist es eine Erfahrung, die allgemein beobachtet und selbst empfunden wird, daſs, wenn jemand mit engen Schritten geht, er dieselben rascher auf einander folgen läſst, als wenn er weitere Schritte macht. Es ist dies nicht etwa eine so viel längere Zeit, wie der weitere Schritt sie länger als der engere erfordert, sondern nach dem weiteren Schritt, nach der gröſseren Kraftentwicklung entsteht körperlich das Bedürfnis einer längeren Ruhe. Ein bestimmtes Zeitmaſs ist hier nicht gegeben; das tritt erst bei dem kunstgemäſsen Schreiten ein. Es verhält sich das ebenso wie bei dem Sprechen; denn die griechische Prosodie, die mit 1 und 2 miſst, war im Sprechen des täglichen Lebens ebenso nur sehr annähernd vorhanden wie der Unterschied einfacher und doppelt so groſser Schritte im gewöhnlichen Gehen.

Mit dem bisher nach Diomedes Ausgeführten stimmt nun auch überein, was Marius Victorinus, Keil p. 44, 25 ff. sagt: *qui e brevi prima sequente syllaba longa digeritur, erit iambus temporum trium, ut parens . . . ἀπὸ τοῦ ἰέναι βάδην: a brevi enim profectus per longum porrigitur.* Die überlieferte Lesart der Haupthandschriften ist nicht *longam,* sondern *longum.* Dies paſst auch besser in den Zusammenhang, denn es soll das *ἰέναι βάδην* erklärt werden. Diese Art und Weise des *βάδην*, das Ausspreiten der Beine (vgl. auch Curtius 'Griech. Etym.' unter W. *βα* über *βέβαιος* = ausgeschritten, feststehend), deutet also ein weiteres Schreiten an und zeigt, daſs auf dem zweiten Schritt der Nachdruck liegt und daſs diesem der erste kurze sich dienend als Mittel, als eine Art ersten Anlaufs anschlieſst. Der Jambus ist ein strebender *pes.* Das *a brevi* aber entspricht dem *ἐξ ὀλίγου* in dem ersten der aus Arktinus angeführten beiden Hexameter. Ein *βάδην* Gehen findet im Jambus statt, weil derselbe, personifiziert, zwar aus einem Kurzen, Engen, dem Raum des ersten Schritts ausgehend, dann eben doch durch ein Langes, einen weiten Raum hinausgestreckt, vorgestreckt wird.

Ich gehe nun weiter in der Erörterung des Diomedes. Derselbe knüpft das Weitere mit den Worten an: *igitur hunc pedem vel iambicum gressum.* Es ist also zunächst nicht von dem sprachlichen, sondern von dem orchestischen Jambus die Rede. Unter *pedem* wird hier eine Verbindung von 2 Schritten verstanden. Dieselbe wird auch *gressum* genannt, eine Zusammensetzung von bemerkbaren, charakteristisch bestimmten Schritten. Das Wort bezieht sich nach der Synonymik von Schultz auf die Verschiedenheiten der schreitenden Gänge unter einander, auf den Charakter des einzelnen schreitenden Gehens. Das Verbum *gradi* bezieht sich nach Schultz immer auf das Abgemessene, Gleichmäſsige, oft auch auf das Feierliche des Gehens. Über diesen *pedem* oder *iambicum gressum* wird nun Ferneres ausgesagt, was durch *igitur* 'somit' verbunden und an das eben auseinandergesetzte allgemein Wesentliche als ein Ferneres, sachgemäſs doch immerhin

als ein Nebensächliches angeknüpft und damit verbunden wird (vgl. Schultz Synonymik über *igitur*).

Ausgeführt wird nun, wie die jambische Schrittweise von den Apulern der Vorzeit als Daunius nach ihrem Führer Daunius proklamiert sei. Dafür gäben sie den Grund an, der auch eine richtige behauptete Thatsache sei (*quod cum indic.,* Schultz 'Synonymik'), daſs derselbe der erste war, der seine Leute kunstgemäſs, durch zusammenhängende Anleitung, durch praktische Belehrung und Übung unterwies, in schrittweisem, dauernd angreifendem Kampf kunstgemäſs zu fechten, in schrittweiser Schlacht, schrittweisem Draufloschlagen mit der zuckend, rasch hin und her bewegten Waffe zu kämpfen. Es ist hier nicht, wie bei der vorigen Erklärung, vom Wurfgeschoſs und vom Werfen desselben, sondern vom Schwert und vom Schlagen, nicht von der Thätigkeit eines Einzelkämpfers, sondern von der einer geschlossenen Schlachtordnung, und dem entsprechend nicht von einem einzelnen jambischen Fuſs, sondern von einer Verbindung, einer Folge von Jamben die Rede, indem *pedem* sich zum Kollektiv erweitert und *iambicum gressum* ein dauerndes festes Schreiten bedeutet. Diesen militärischen Schritt brauchte Daunius, als er in einen harten Krieg gegen den scharfen Kampf des Diomedes gegangen war; und nach ihm hieſs dieser Schritt Daunius.

Dieser Schritt begann *conlato pede.* Das *conferre pedem* geschah von beiden Seiten. Es ist aber beim *instituere* dasjenige ins Auge gefaſst, was die Soldaten des Daunius thaten. Nachdem diese *pedem contulerant,* heranmarschiert waren, begann der jambische Schritt. Aus den ersten Worten nun *adsequenti paulatim dextero* folgt, daſs die Angriffsstellung nach vollendetem Heranmarsch so genommen wurde, daſs dabei der linke Fuſs voranstand. Dies muſste des Schildes halber so geschehen.*) Der Heranmarsch fand natürlich mit gleich weiten Schritten, also im *genus par* statt. Diese Schritte waren soldatische, d. i. nicht kleine, enge, daher trippelnde, sondern energische, von kräftiger Weite. Und es stand dann beim Haltmachen der linke Fuſs entsprechend weit, so weit wie ein solcher Schritt, vor dem andern. Dies war zu einem festen *niti* notwendig. Da nun der jambische Schritt, welcher erklärt wird, der vorher in seinem inneren Verhältnisse beschriebene ist, *hunc pedem vel iambicum gressum,* und dessen Verhältnis das von 1. 2 ist, so stehen die beiden hier wieder angegebenen Schritte eben auch in diesem Verhältnis, so daſs das *adsequi paulatim* und *distendere et progredi* dieses eben ergiebt und jenes 1, dieses 2 beträgt. Das *adsequi paulatim* brachte nun aber nur eine Annäherung an den vorstehenden Fuſs hervor und war kein *consequi,* Erreichen desselben, noch weniger ein Vorsetzen des schreitenden Fuſses vor den stehenden. Dies wird auch sogleich durch das

*) Vgl. P. J. Meier 'Rheinisches Museum für Philologie', N. F. 1882, S. 342 das Schema der Zweikämpfe auf den älteren griechischen Vasenbildern: „Die Kunstmittel, über welche die ältere Vasenmalerei verfügt, um einen Zweikampf darzustellen, sind einfach und beschränkt. Von beiden Seiten schreitet je ein Krieger heran; das linke Bein wird vorgesetzt, der linke Arm mit dem schützendem Schild vorgestreckt, die Rechte holt zum Lanzenwurf aus."

synonyme *brevi successu* ausgedrückt. Hierin liegt ein Unterschied der hier beschriebenen Art des Jambus von der vorher beschriebenen. Denn dort hiefs es *brevi accessu.* Der kurze Schritt brachte dem Feind näher und bestand also in einem Vorsetzen des kurz schreitenden Fufses vor den stehenden: hier aber heifst es *brevi successu;* der kurze Schritt war also nur ein Nachsetzen des schreitenden Fufses hinter den stehenden, mithin vorstehenden. Dieses Nachsetzen nun soll im Verhältnis zum *distendere* wie 1. 2 stehen; denn *distento* und *distentu* sind nicht von *distinere,* sondern von *distendere* abzuleiten, weil *distento* ein Geschehnis und nicht einen Zustand angiebt. Wie ist das nun aber zu denken? Wenn der linke Fufs immer doppelt so weit tritt als der nachfolgende rechte, so mufs ja die Entfernung schon beim dritten Male für den linken unerreichbar werden. Die Sache mufs anders vorgestellt werden, und zwar so, dafs beide Füfse gleich weite Schritte machen, also der *gressus* in der Schlacht fortdauern kann, so lange als die jedesmaligen Umstände es verlangen. Dies kann nur dann der Fall sein, wenn das *progredi* nicht mehr als das *adsequi* beträgt, mithin auch nur = 1 ist. Davon ist nun aber die Folge, dafs der linke Fufs bald um 1, bald um 2 vor dem rechten steht. Und dies ist denn hier als der Jambus gedacht. Die Aufstellung *conlato pede* mufs in einer Entfernung von 2, dem *longus distentus* gleich, gedacht werden; aber sie gehört noch nicht zum Jambus, welcher vielmehr erst mit dem *brevis successus* beginnt. *Paulatim,* bei kleinem, allmählich, immer nur wenig auf einmal folgt der rechte Fufs nach, wird nicht nachgesetzt, sondern nachgezogen, was eine gröfsere Festigkeit bewirkt. Man bleibt dabei auf dem Boden mit beiden Füfsen. Ist so der rechte Fufs um 1 näher an den linken herangerückt, so wird der linke ausgestreckt, *dis-tenditur,* von dem rechten noch um 1 zurückstehenden durch Ausstrecken bis zu einem Zwischenraum von 2 entfernt, indem er vorschreitet, vorwärts schreitet, dem Feinde näher rückt.

Diese Bewegung nun ist ein Mittel; ihr Zweck war, *ut gradus simul et nisus firmaretur.* Es schritten nicht beide Füfse, denn der rechte wurde nur allmählich nachgezogen, *paulatim, successu,* und that nicht einen eigentlichen Schritt; es schritt nur der linke eigentlich, *progredienti laevo,* indem nur dieser aufgehoben und niedergesetzt ward. Nun besteht die Unfestigkeit in dem Stehen auf einem Bein während des Aufgehobenseins des andern; da nun dieses hier so wenig stattfand, so wurde dadurch der *gradus* ein festerer, *firmior.* Energischer ist der militärische Schritt, wenn er weiter aufgehoben ist; er ist dann angestrengter, um die gröfsere Schwierigkeit des länger dauernden und weiter vom Schwerpunkt sich entfernenden Aufgehobenseins des schreitenden Fufses zu überwinden, vgl. τεινόμενα ῥώοιτο. Aber an sich fester ist der Schritt, der näher am Boden bleibt und den Schwerpunkt des Schreitenden weniger verläfst.

Dies ist aber blofs die Folge des *successus.* Dabei steht jedoch das Wort *brevi,* wie nachher *longo* bei *distentu.* Diese Adjektiva sind von der Zeit zu verstehen. Denn es folgt zwar sofort *unde non immerito melum hunc iambicum gradalem quidam nuncupant.* Beim Gesang ist zwar das

jambische Verhältnis 1. 2 nur in der Zeit vorhanden, und da durch *hunc melum* deutlich gesagt ist, dafs vorher soeben auch an Gesang gedacht, wenn auch davon nicht ausdrücklich die Rede war, und sonst nur zuerst von *pedem vel iambicum gressum* und von Körperbewegung die Rede war: so könnte das verbindende Glied zu dem *melum hunc iambicum* in den Worten *brevi* und *longo* gesucht werden, so dafs der Grammatiker dabei an Zeitkürze und Zeitlänge gedacht hätte, in welchem Fall diese Verbindung nur dann vorhanden wäre, wenn die Zeitdauern des geschrittenen und gesungenen Jambus gleich grofs und gleichzeitig sind. Dieses Verhältnis und dieser Zusammenhang würden also dann hieraus folgen. Allein diese Beziehung wäre nicht viel weniger abrupt, als wenn *brevi* und *longo* nur auf den Raum ginge; und man kann auch in letzterem Fall auf den bei dem *gressus* synekdochisch mitgedachten Gesang abrupt überspringen. Liest man einfach fort, so denkt man vorher noch nicht an *melum*, und da von *idcirco* an immer nur von Räumlichen die Rede war, so kann man auch hier natürlicherweise nur an solches, und überhaupt erst da an Gesang denken, wo man durch das Wort *melum* unerwartet zwar, indessen unausweichlich dazu gezwungen wird. Das Schreiten nun also bringt als solches überhaupt im Gegensatz zum Stehen eine Unfestigkeit hervor, indem beim Schreiten der Körper auf einem, beim Stehen auf beiden Beinen ruht. Beim eigentlichen Schreiten, wenn der schreitende Fufs erhoben ist, ist dies am meisten der Fall; weniger, jedoch auch, wenn der schreitende nachgezogen wird. Die letztere Art des Schritts ist also die festere. Aber auch sie ist desto fester, je eher sie abgebrochen wird, je kürzer sie ist (Klotz 'Handwörterbuch' s. v. *brevis*). Der kurze, erste Schritt des Jambus ist also durch seine Kürze *firmior*. Dann aber wird infolge dessen auch der zweite ein kürzeres Sichweiterbewegen. Die Weite von 2 wird schon wieder erreicht, wenn auch bei ihm der vorstehende Fufs nur noch um 1 weiter vorgesetzt wird. So wird auch dieser Schritt, der zweite des Jambus, *firmior*, weniger hoch und weit vom Boden erhoben, als es bei einer Weite von 2 der Fall wäre. Möglich wird dieses Ganze aber überhaupt erst dadurch, dafs der *distentus* ein *longus* ist; denn sonst würde der *brevis successus* nicht eine blofse Annäherung an den linken Fufs, sondern ein Erreichen desselben sein. Dies findet beim ersten Jambus durch die Weite des vorhergehenden *pedem conferre* statt; bei jedem folgenden durch die Weite des *distentus* beim zweiten Schritt des vorhergehenden Jambus.

Der *nisus* aber, das Aufstemmen, wird *firmior* durch ein weiteres als durch ein engeres Auseinanderdehnen der Beine, Füfse. Dies gilt freilich nur bis zu einem gewissen Grade; denn ein Auseinanderspreizen über die natürliche Spannweite hinaus schwächt wieder die Kraft und macht das Stehen unfest. Aber wenn man fest stehen will, so setzt man immer die Füfse hinter einander, und zwar nicht blofs so weit, dafs der eine an den andern stöfst, sondern so weit, dafs etwa 1 Fufs Abstand zwischen beiden ist. Dann stützen sie sich gegenseitig, wie zwei schräg gegen einander stehende Balken. Der *longus distentus* macht also den *nisus* zu einem

festeren, *firmior*. Auch der *nisus* nach dem *brevis successus* ist immer noch fester, als wenn bei einem *longus successus* beide Füſse neben einander zu stehen kämen; und so trägt diese *brevitas* auch zur gröſseren Festigkeit des *nisus* bei.

Diese Bewegung nun war nicht bloſs eine einmalige; es ward nicht bloſs ein Jambus geschritten, sondern eine gröſsere oder geringere Anzahl Jamben, wie es die Umstände mit sich brachten. Die Ablativformen auf i, *adsequenti* und *progredienti*, deuten darauf hin, indem sie ein Eigenschaftliches, Bleibendes andeuten. Und von *gradali pugna* könnte bei einem einmaligen Jambus keine Rede sein. Noch mehr liegt das in den bald kommenden Worten: *quod gradariae pugnae huius effectu moveantur*, nämlich *meli iambici effectu*. Sollen durch einen jambischen Gesang, ein länger dauerndes Singen, Kämpfe in Bewegung gesetzt, bewegt werden, so kann es sich nicht um eine einmalige jambische Bewegung dabei handeln. Die Schlachtordnung des Daunius schritt angreifend vor, drang im gemessenen Schritt militärisch präzis vor, indem der rechte Fuſs der ganzen Reihe an ihren weit vorgestellten linken näher herangezogen ward und dann ihr linker um ebenso viel wieder vortrat. Dies wiederholte sich, und regelmäſsig waren alle Vorbewegungen des einen Fuſses ebenso weit wie diejenigen des andern und jede folgende eines Fuſses ebenso weit wie die vorhergehenden desselben Fuſses, d. h. alle Schritte waren unter einander gleich weit. So wurde diese Angriffsbewegung eine dauernd feste. Dieselbe Weite des Weitersetzens fand bei jedem Schritt in jedem Jambus statt. Dadurch wurde die Schlachtordnung fest, welche bei einem öftern Wechseln der Schrittweise in Schwanken, Unordnung, Auflösung geraten wäre; wodurch jedoch nicht ausgeschlossen ist, daſs, je nachdem der Feind widerstand oder wich, ein accelerierendes oder ritardierendes Tempo kommandiert ward. Dies ändert im jambischen Verhältnis, in der Taktart nichts. Das Verhältnis der Entfernungen nach den 2 Schritten im Jambus, der Entfernungen, in denen der linke Fuſs dann jedesmal vor dem rechten stand, war das von 1 zu 2; bald war die Stellung der Füſse eine enge, bald eine weite.

Wenn es nun *simul* heiſst, *ut gradus simul et nisus firmaretur*, so ist dies so zu denken. Der *gradus* und *nisus* finden der Hauptsache nach abwechselnd statt; es bezeichnet also *simul*, welches immer nur Zeitpartikel ist, das Verbundensein der Festigung beider während der Zeit, welche die durch beide gemeinsam ausgeführte *gradalis pugna* in Anspruch nimmt (vgl. Schmalfeld 'Synonymik'). Freilich findet während des *gradus* immer auch noch ein *nisus* auf dem stehenden Fuſs statt; allein dies ist nur der geringere, kürzer dauernde und weniger feste *nisus*, während der eigentliche derjenige während der Zeit ist, in welcher beide Füſse erst eine Kürze, dann eine Länge stehen.

Nun kommt Diomedes ausdrücklich auf den *melum iambicum*. Er knüpft mit *hunc* an, in etwas abrupter Weise, da in der ganzen Schilderung der Kampfweise des Daunius von Gesang gar nicht gesprochen war. Indessen war doch diese Schilderung wieder durch *hunc pedem vel iambicum*

gressum an das derselben Vorhergehende angeknüpft, und in diesem handelte es sich um die Erklärung des von *ἰέναι καὶ βοᾶν* abgeleiteten Jambus oder, falls man die Richtigkeit dieser Lesart bezweifelte, des auf *telum cum clamore torquere* zurückgeführten Jambus. Dann aber soll auch diese Zurückführung des Jambus auf kriegerische Bewegungen, wie die 2 früheren Etymologien des Worts schliefslich zur Erklärung des *ex brevi et longa, ut dies,* bestehenden, sprachlichen, zeitlichen Jambus dienen. Im Sinne liegt also immer dieser sprachliche Jambus, und so entschuldigt sich diese Abruptheit des Ausdrucks in dem *melum hunc iambicum.*

Diesen also *gradalem quidam nuncupant Gradivoque Marti augurant, quod gradariae pugnae huius effectu moveantur.* Dem jambischem Kriegsgesang wird eine bewegende Kraft zugeschrieben, und zwar eine solche, dafs dadurch die *gradariae pugnae,* die schrittweisen Kämpfe, bewirkt werden. Offenbar also mufs das Zeitverhältnis des jambischen *gressus,* das Verhältnis der Zeitdauern, welche die beiden Füfse im Jambus nach dem engen und dem weiten Schritt standen, ein gleiches, ein gleichzeitiges gewesen sein; denn sonst wären Schritt und Gesang auseinandergekommen und hätten nicht Takt gehalten. Denn nicht während der Weiterbewegungen wurde gesungen, so dafs erst der linke Fufs 1 Zeit während der so lange dauernden Weiterbewegung des rechten und dann der rechte 2 Zeiten während der so lange dauernden des linken, der ganze Körper also beim Gesang immer auf einem Bein so lange gestanden hätte, dafs die Stellung unfest und unsicher werden mufste. Die Stimme schwieg während der Weiterbewegungen, und diese geschahen in denselben kurzen Zwischenzeiten, in welchen die Stimme von Ton zu Ton überging und deren Zeitdauer eine nicht berechenbare war. So war das Auftreten *eo ipso* zugleich ein Taktieren des Gesangs; und da ganze Reihen gleichzeitig und fest bei jedem zweiten Schritt auftraten, so war dieses laut und eindrucksvoll hörbar, indem jeder Jambus beim Beginn der Länge markiert ward. Die Kürze ward nicht mit Auftreten, sondern mit Aufhören des Nachziehens, des *successus,* des *adsequi* begonnen.

Indem nun der rechte Fufs ebenso viel jedesmal nachgezogen, als der linke dann vorgesetzt ward, entstand infolge dessen ein Verhältnis in den Entfernungen der Füfse abwechselnd von 1. 2. Dies Verhältnis fand auch zwischen den Zeiten der Töne und der Stellungen statt. Es entsprachen sich somit die Zeitdauern und Entfernungen, die Zeiten und Räume in ihren Verhältnissen in diesen Jamben.

Dies gilt nun zunächst von dieser Art des Jambus, derjenigen der *pugnae gradariae.* Indessen mufs in der Art auch das Wesentliche der Gattung vorhanden gewesen sein, nur dafs dieses in dieser Art auf eine besondere und in einer oder etwa mehr Arten auf andere Weise vorhanden war. Als die eine Art in den *pugnis gradariis* fanden wir, dafs die Vorbewegung der Füfse immer je 1 Fufs weit war, so dafs erst der rechte, dann der linke sich um diese Weite vorwärts bewegte; dafs aber dadurch, weil zu Anfang der Bewegung in der vorher eingenommenen Stellung *conlato*

pede der linke um 2 Fufs vor dem rechten vorstand, im Jambus wechselnd um 1 und 2 Fufs der linke vor dem rechten vorstand.

Wie unterschied sich nun hiervon die erstere Art des Jambus, welche beim Grammatiker Diomedes vorher behandelt ist, bei welcher ein *telum cum clamore* geschwungen und geschleudert wurde (*torqueret, iaculentur*)? Bei der *pugna gradaria* geschahen wiederholte jambische *gressus;* es war auf ein stetiges Vorrücken, Hauen und Stechen und Stofsen dabei abgesehen. Dagegen beim Schwingen und Fortschleudern des *telum,* welches man nicht in der Hand behielt, handelte sich um ein solches jambisches Schreiten, welches die Kraft des Wurfs verstärkte: *ut telis ictum confirment.* Dies *confirmare* geschah *promptiore nisu;* und um diesen zur Aktion bereiteren *nisus* hervorzubringen, machte man nach einem kurzen Heranrücken einen ausgedehnten Schritt, welches zusammen ein Jambus war. Es sollte ein Anlauf gemacht werden und am Schlufs desselben eine feste Stellung genommen werden. Mehr als einen Jambus brauchte man dazu nicht, da der Zweck mit dem geschehenen Wurf erreicht war; und von mehreren Jamben redet der Grammatiker hier auch nicht. Dieser Jambus aber mufste des Zwecks halber aus einer Annäherung in beiden Schritten bestehen; und so heifst es hier auch bei dem kurzen Schritt nicht *successu,* sondern *accessu.* Bei diesem schwang man das *telum* auf, und bei dem folgenden weiten schleuderte man es fort auf den Feind.

Der Unterschied der beiden Arten des Jambus bestand also darin, dafs bei der zum Wurf dienenden die um 1 und um 2 Fufs von einander entfernte und auf einander folgende Stellung der beiden Füfse durch 2 Schritte hervorgebracht wurde, die beide so vorwärts geschahen, dafs dabei der schreitende Fufs um 1 und um 2, erst der eine um 1 und dann der andere um 2 Fufs vor den jedesmal stehenden gesetzt ward, mithin die Gröfsen der Schrittweiten den Gröfsen der Entfernungen zwischen den Füfsen in den folgenden Stellungen entsprachen, dafs dagegen bei der zum Nahekampf dienenden Art des Jambus in der *pugna gradaria* die Schrittweiten nicht den Entfernungen in den Stellungen entsprachen, sondern gleich grofs sind, nämlich je 1 Fufs betragen, während die Entfernungen der stehenden Füfse im Jambus erst 1, dann 2 Fufs betragen. Das Gleiche in den beiden Arten, somit das dem Jambus Wesentliche, ihn Charakterisierende ist aber die in dem Verhältnis von 1 zu 2 Fufs der Gröfse abwechselnde Entfernung der beiden Füfse von einander in den 2 Stellungen nach den 2 Schritten.

Die absolute Dauer der Stellungen aber, ob sie so oder so viele Sekunden währen, d. i. das Tempo, kommt für das relative Verhältnis, für den Takt, für den Jambus nicht in Betracht.

Ebenfalls ist die Ausgangsstellung bei dem Wurfjambus gleichgültig. Ob der rechte Fufs, der den ersten Schritt thut, wenn er aufgehoben wird, neben oder um 1, auch um 2 Fufs hinter dem linken steht, das ist für das Vorsetzen des rechten vor den linken um 1 Fufs gleichgültig und bewirkt nur eine etwas längere oder kürzere Dauer des Schritts. Aber dieser Unter-

schied ist so klein, dafs der Takt im gleichen Tempo bei einer Aufeinderfolge mehrerer Jamben, bei denen der rechte Fufs verschiedene Weiten schritt, dadurch nicht gestört wird. Es ist die Folge weiter keine als eine Verschiedenheit in der Gröfse der Grenzzeiten, der *χρόνοι ἄγνωστοι*, welche aber eben doch alle *ἄγνωστοι* sind und im Rhythmus nicht mit berechnet werden.

Bei der anderen Art des Jambus dagegen, derjenigen der *pugna gradalis,* ist die Ausgangsstellung nicht gleichgültig. Denn bei dieser Art mufs zu Anfang *conlato pede* der linke Fufs um 2 Fufs vor dem rechten voraus stehen, sonst ist keine jambische Stellung durch Schritte von je 1 Fufs Weite erreichbar.

Fragen wir nun aber, welche von beiden Arten die ursprüngliche sei, so müssen wir den Wurfjambus dafür ansehen. Einmal beweist dies schon der Name Jambus, der von *ἰάπτειν* = werfen herkommt. Sodann ist hier das jambische Verhältnis allgemein und nicht blofs in den 2 Stellungen, wie bei dem Jambus der *pugna gradaria,* sondern auch in den 2 Schritten räumlich vorhanden. Es pafst dies aber zu der Bezeichnung des Rhythmus als *κίνησις σώματος*, welche die ursprüngliche ist. Diese ist aber eine besondere, wenn wir die andere Art des Jambus in Betracht ziehen. Denn hier liegt das Jambische nicht in den Schrittgröfsen, die vielmehr einander gleich, beide = 1 Fufs sind, sondern in den dadurch bewirkten Stellungen von abwechselnd 1 und 2 Fufs Entfernung der beiden Füfse von einander. Abstrahiert man nun das Gemeinsame von beiden Arten, das mithin auf dieser Entwicklungsstufe Wesentliche des Jambus, so ergiebt sich als dieses die abwechselnde Stellung von je 1 und 2 Fufs, sagen wir von einer engen und weiten Entfernung der beiden Füfse von einander, indem immer abwechselnd beide Füfse schreiten; als *differentia specifica* aber, dafs in der ersten, ursprünglichen Art die Bewegungsweiten ebenfalls jambisch sind, dafs sie aber in der zweiten, späteren pyrrhichisch sind, und dafs in der ersten abwechselnd der rechte und linke Fufs voransteht, in der zweiten aber stets nur der linke. Statt der weitläufigen Ausdrucksweisen „eine Entfernung von 1 oder 2 Fufs“, „eine enge, eine weite Entfernung“ kann man kürzer sagen „eine Enge, eine Weite“.

Es verdient nun noch hinzugefügt zu werden, dafs beide Arten auch in Rückwärtsbewegung vorgestellt werden können. Es kann erst der rechte Fufs hinter den linken um 1 Fufs weit und dann der linke Fufs hinter den rechten um 2 Fufs weit gesetzt werden, wobei die Ausgangsstellung entweder so sein kann, dafs beide Füfse neben einander stehen, oder so, dafs der rechte um 1 oder 2 Fufs vor dem linken steht. Es kann aber auch in der *pugna gradaria* zurückgewichen werden, so dafs aus der Stellung, worin beide Füfse um 2 Fufs von einander entfernt sind, indem der linke so weit vorsteht, erst der linke um 1 Fufs weit zurückgezogen und dann der rechte um so viel zurückgesetzt wird.

Fragen wir nun aber, welche der beiden Arten die der Orchesis gewesen sei, so wird von derjenigen der *pugna gradaria* abzusehen sein. Nur

dann wird sie bei Orchesen vorgekommen sein, wenn eben eine solche *pugna* orchestisch darzustellen war. Es ist aber fraglich, ob das überhaupt jemals der Fall war. Dagegen das Schreiten in der ersten Art des Jambus entspricht der gewöhnlichen Art alles Gehens und Schreitens insofern, als dabei immer der eine Fufs abwechselnd vor den andern gesetzt wird. Das wird nun freilich nicht einmal gethan, während der beim Schleudern des *telum* geschrittene Jambus nur als einmaliger geschildert wird. Allein es hindert nichts in seinem Wesen, dafs er auch wiederholt wird. Bei einer solchen regelmäfsigen Wiederholung werden nun zwar die Schrittweiten insofern einander gleich, als beide Füfse dann immer eine Entfernung von 3 Fufs weit schreiten, nämlich der rechte 2 Fufs, bis er neben dem linken steht, und dann noch 1 Fufs weit vor diesen, und dann der linke 1 Fufs, bis er neben dem rechten steht, und dann noch 2 Fufs weit vor diesen. Allein für das Weiterkommen kommt nur das in Betracht, was immer der eine Fufs vor den andern gesetzt wird, und nur das ist dasjenige, was eben den Jambus ausmacht, der aus den beiden Entfernungen von 1 und 2 Fufs besteht.

Aus dem letzteren Umstand möge das Fernere hier abgeleitet werden, dafs auch, wenn der Jambus mit Füfsen des gleichen Geschlechts gemischt ist und auf einen Spondeus oder eine von dessen beiden Auflösungen, Anapäst oder Daktylus, folgt, diese Verhältnisse gerade ebenso bei ihm stattfinden, als wenn er auf einen Jambus folgt.

Kurz erwähnt haben wir oben (S. 265) beim Jambus der *pugna gradaria*, dafs die Angabe des Diomedes, wonach der linke Fufs vor dem rechten voraus stand, sich dadurch erklärt, dafs man den Schild mit dem linken Arme trug. Dasselbe ist nicht für die andere Art des Jambus angegeben, mufs aber aus demselben Grunde auch dafür angenommen werden. Man betrachte die Bilder in Müllers Denkmälern der alten Kunst von Wieseler, 1854, 1. Bd. Tafel VI. VII.

Ich gehe hierauf, nach dieser grundlegenden, genauen Besprechung des Jambus, zu den andern Füfsen über, bei welchen ich kürzer sein kann.

Diomedes erklärt nach dem Jambus den Trochäus. Vgl. hierüber meine Abhandlung im 'Philologus' 1870 S. 394 ff. und Studemund 'Anecd. var. Graec.' I 223, 10—12. Nach dem über den Jambus Gesagten, welches mit der Erörterung der *gradariae pugnae* schliefst, fährt Diomedes [Keil I 477, 20 ff.] fort: *huic contrarius est trochaeus, quem chorion appellant. constat ex longa et brevi temporum trium, ut Roma, dictus ἀπὸ τοῦ ἐπιτρέχοντας λέγειν. quippe eius modulationem poematum sive metrorum conpositioni accommodatam rotatim et volubiliter dicebant.*

Hier führen nun die ersten Worte *huic contrarius est trochaeus* auf den Anfang des p. 476, 18 über den *iambus* Gesagten zurück, *iambus, qui constat ex brevi et longa, ut dies,* und *huic* meint *iambo*. Dafs diese so weit zurückgreifende Beziehung stattfindet, zeigt p. 478, wo Z. 27. 28 ebenso gesagt ist *huic contrarius est anapaestus, quem antidactylum Graeci nominant. constat ex duabus brevibus et longa temporum totidem,* was auf Z. 13. 14 zurückgreift, wo es heifst: *dactylus, quem Graeci politicon appellant. constat*

ex longa et duabus brevibus temporum quattuor. Hienach handelt es sich auch beim Trochäus um die Erklärung des sprachlichen *pes.* Und so ist das folgende ἐπιτρέχοντας, sowie das *rotatim et volubiliter* neben λέγειν und *dicebant* bildlich zu verstehen. Aber dieses Bild zur Bezeichnung des schnellen Sprechens ist absichtlich eben von der Art der Körperbewegung hergenommen, auf welche Bewegung nun der sprachliche Trochäus, wie vorher der sprachliche Jambus auf eine solche, zurückgeführt wird. Und da dies der Fall ist, so wird man auch im allgemeinen dadurch berechtigt, das *contrarius* nicht bloſs auf die sprachlichen, sondern auch auf die körperlichen Verhältnisse zu beziehen.

Dieses bestätigt sich dann im Folgenden durch einzelne Angaben.

Es heiſst zunächst weiter [l. c. 477, 24]: *trochaeum etiam a Mercurio repertum satis constat, quod is praecipitem festinationem ex impetu longo in brevem gressum finiri ostenderet. unde plerique Graecorum ex longa et brevi eum pedem conposuerunt; παρὰ τὸ τρέχειν, ex discursu, trochaeum frequentaverunt.*

Also die *repertio,* die Auffindung des Trochäus, des in ihm natürlich gegebenen Wesens wird dem Mercur zugeschrieben, und zwar habe er dies durch seine eigene körperliche Bewegung gezeigt, *ostenderet* (nicht *demonstraret,* auf andere hingezeigt, die sich so bewegten). Und dann wird die Zusammensetzung dieses Fuſses bei den meisten Griechen (einige hatten eine andere Terminologie, nämlich einen abweichenden Gebrauch der Bedeutungen von τροχαῖος und χορεῖος), *ex longa et brevi eum pedem conposuerunt,* davon abgeleitet. In diesem letzteren Satz ist offenbar das *longa et brevi* in zeitlichem, metrischem Sinn zu nehmen. Denn es entspricht dem früheren *constat ex longa et brevi.* Wird nun aber die Komposition von dem *ex impetu longo in brevem gressum finiri* abgeleitet, so können die Worte *longo* und *brevem* nicht wohl anders als auch in zeitlichem Sinn genommen werden. Die Art und Weise der Bewegung dabei ist nicht näher angegeben, scheint aber nach den Andeutungen folgendermaſsen vorzustellen. Mercur schwebt als Eilbote von oben herab, in einer *praeceps festinatio.* Nachdem er den Boden berührt, mit dem einen Fuſs, setzt er den andern in einem *impetus* vor; er befindet sich nicht in ganz senkrecht herabschwebender Bewegung, sondern zugleich in einer Herannäherung; und hiervon pflanzt sich noch die Schnelligkeit auf den ersten Schritt fort. Nach diesem steht Mercur die lange Zeit der langen Silbe und hemmt während dessen die Schnelligkeit, den Ansturm seiner Bewegung, und diese geht nun in einen Gang, einen *gressus* über, welcher *brevis* ist. Daſs er das sei, daſs der zweite Schritt nur die Zeit einer Kürze = einer kurzen Silbe währe, ist aber gar nicht zu erkennen, wenn nicht nach einer solchen kurzen Zeit ein abermaliger Schritt erfolgt, sondern länger stillgestanden wird. Es kann ein abermaliger Schritt nun freilich auch nicht gerade ein trochäischer sein; indessen ist es doch am natürlichsten, an einen solchen zu denken. Dann mag der lange Schritt des ersten Trochäus etwas länger gewesen sein als der nun folgende lange eines zweiten Trochäus.

Bisher war blofs von der Länge der Schritte, der Stellungen vielmehr nach den Schritten, was die Zeitdauer betrifft, die Rede. Es wird aber von Diomedes nun auch von der Weite der Schritte gehandelt. Es heifst nämlich [478, 1 ff.]: *ac musici viri ociori melo intenti ex rotae situ et volubili motu rythmulum eius et tonum designant; qui et decussionibus aptum iudicant, quod hi qui in bello laborant, quotiens amissos ordines reparant, ex longo et disperso ambitu in brevem et artum orbem coguntur, rotae scilicet similitudine se ventilantes, cuius satis latus ac breviatus canthus radiatus luminibus in angustum modioli circulum cohibetur* [l. c. 478, 6].

Wie diese Stelle im einzelnen auch verstanden werde, so ist das klar, dafs das Verhältnis des in der Zeit langen und kurzen Schrittes des Trochäus, von welchem Verhältnis bisher die Rede war, nun in Beziehung zu den räumlichen Dimensionen in einem Rade gesetzt wird, welche von aufsen nach innen zu kleiner werden. Somit entsprechen auch im Trochäus den gröfseren und kleineren Zeitgröfsen gröfsere und kleinere Raumgröfsen, den Längen und Kürzen sind Weiten und Engen verbunden. Zwar, dafs in letzteren auch das Verhältnis von 2. 1 obwalte, wie in jenen, ist nicht gesagt; doch liegt es jedenfalls am nächsten, ein solches auch für den Raum anzunehmen.

Es möge auch der Versuch gemacht werden, das beschriebene militärische Manöver, *decussio,* näher zu deuten; wobei ich jedoch bemerke, dafs von der Richtigkeit dieser Deutung das soeben allgemein aus der Stelle Abgeleitete nicht abhängt.

Mit dem *rotae situ et volubili motu* wird der Rhythmulus und Tonus (d. i. Accent) wohl = rhythmischer Ictus des Trochäus verglichen. Der *situs* kann hier nicht die Lage der *rota,* als eines Ganzen, zu ihrer Umgebung bedeuten: denn eine Umgebung besonderer Art und eine solche überhaupt sind gar nicht angegeben, und was sollte denn auch es gerade eine *rota* sein, die zu ihrer Umgebung eine trochäusartige Lage hätte? Vielmehr ist die Lage der *rota* in ihrem Innern gemeint, das Verhältnis ihrer Teile zu einander, welches trochäusartig sei. Das wird denn nun auch durch das Folgende bestätigt, wo von dem Radreif, den Speichen und der Nabe eines Rades die Rede ist.

Wenn die Soldaten in eine bedrängte Lage im Kriege geraten sind und ihre verlorene Ordnung wiederherstellen, so ziehen sie sich aus einem grofsen und zerstreuten Umfang in einen kleinen und dichten Kreis zusammen. Dies machen sie so. Sie bewegen sich, indem sie nach Art eines Rades, wobei hier an ein liegendes zu denken ist, sich schwingen, und der genügend ausgedehnte metallene Radreif wird durch die metallenen Schilder dargestellt; denn um sich gegen den Feind zu decken, ist die Schildseite, also die linke Seite, nach aufsen hin zu denken. Dieser Radreif wird allmählich verkleinert, indem in bestimmten, gleichmäfsigen Abständen Soldaten nach innen heraustreten und neben den äufseren herumschreiten, auch wohl zuerst noch laufen, und die äufseren sich nach innen rechtshin etwas bewegen und so den enger werdenden Radreif wieder schliefsen. Dies Manöver

wird dann öfter an denselben Stellen des Radreifens wiederholt, indem immer andere Soldaten weiter innen an die Seite der schon nach innen getretenen treten und so sich allmählich *radii*, Speichen bilden, zwischen denen *lumina*, freie, lichte Räume bleiben. Wenn nun diese Speichen so weit sich verlängert haben, daſs die Schritte der am innersten Schreitenden halb so groſs sind wie die der am äuſsersten Schreitenden, so ist das trochäische Verhältnis erreicht, welches der *longus ambitus* zum *brevis orbis* haben soll. Die innersten Soldaten treten dann von den inneren Enden der *radii* allmählich nach einander in den *modiolus*, die Nabe, wieder hinter einander und zwar dicht hinter einander in *artum orbem, angustum circulum*, während sie vorher in einem *disperso ambitu, satis latus canthus* waren. Es verkürzen sich immer mehr die *radii*, bis zuletzt alle Soldaten in den *modiolus* sich einrangiert haben, der auch mehrere Glieder Tiefe haben mag. Dies ist ein *cohiberi*, ein immerwährend gehemmt werdendes Sichbewegen in den *circulus* des *modiolus*, der dann zuletzt allein vorhanden ist, so daſs Speichen und Radreif und damit die Form des Rades überhaupt aufhören.

Wir fanden bei dieser Entwicklung, daſs der linke Fuſs den äuſseren, also gröſseren, der rechte den innern, also kleineren Schritt trat. Dies ist nun freilich dem Verhältnis von 2. 1 etwas ähnlich, kann aber nicht bis zu einem so groſsen Unterschied sich erstreckt haben. Indessen wird nun im Folgenden gleich gemeldet, daſs auch in einer andern Kriegsform des Trochäus der linke Fuſs den weiten, der rechte den engen Schritt hatte. Es heiſst nämlich bei Diomedes [478, 6 ff.] weiter: *aiunt hunc trochaeum Auruncos rutilum nuncupavisse, nimirum simili ratione qua Graeci a rota invitati; vel diversa appellatione persuasi, quod, cum aciem constituerent, prolatis pedibus scuta brachiis protenderent breviterque dextris succedentibus pedibus vestigia sisterent et reductis manibus incentivo clamore quae vibraverant tela iaciebant; quae res huic melo incentivum nomen adquisivit* [l. c. 478, 12].

Hieraus geht zunächst hervor, daſs unter den *musici viri* vorher Griechen zu verstehen sind. Das Wort *rutilus* wird so auch mit *rota* etymologisch zusammengestellt; dann aber auch in bildlichem Sinn mit *incentivus*, anfeuernd, wobei an die Bedeutung 'röthlich' gedacht ist. Diese trochäische Bewegung der Aurunker wird dann analog und gegensätzlich der jambischen bei den Apulern geschildert. Es werden die Füſse, also die einer Schlachtreihe, denn es ist pluralisch geredet, vorgesetzt und die Schilde vorgestreckt; die Bewegung fängt also mit dem linken Fuſs an. Dann folgt kurz der rechte Fuſs nach. Indem hier dieselben Ausdrücke, wie vorher beim Jambus der Apuler, gebraucht sind, vgl. *breviter succedentibus* mit *brevi successu*, welches letztere von der Raumgröſse zu verstehen war, und indem hier *prolatis* den Gegensatz dazu bildet, ist dies von Raumgröſsen und nicht von Zeitgröſsen zu verstehen und im Gegensatz zu *breviter succedentibus* also an ein weites Vorsetzen der linken Füſse zu denken.

Bei dieser Bewegung fand nun ein *incentivus clamor, incentivus melus* statt, und diese Ausdrücke entsprechen dem obigen *ociori melo*, welches auf *trochaeum* zurückgeht, welchen *plerique Graecorum ex longa et brevi con-*

posuerunt und welcher *constat ex longa et brevi temporum trium.* Zu einem *melus* wird er in der Wiederholung. Fragt man, worin die gröfsere Schnelligkeit des Trochäus im Vergleich mit dem Jambus liegt, so kann dies nicht in der Gesamtzeit beruhen; denn diese ist bei beiden Füfsen gleich, indem sie bei beiden 3 Zeiten beträgt. Es mufs also in der entgegengesetzten Folge der beiden Zeitgröfsen liegen. Das sagt auch Mar. Victor. p. 84, 9. 10: *longa in brevem feratur. at iambus contrario situ temporum tardior* (auch hier ist *situs* vom inneren Verhältnis gebraucht), *unde ei etiam, ut quidam putant, inditum nomen est iambo (ἀπὸ τοῦ ἰέναι, id est ire, appellatur).* Geht die kurze voran, so erscheint die folgende Länge als eine Steigerung des Verweilens im Gegensatz dazu und wird sie so empfunden. Geht hingegen die lange voran, so erscheint die folgende Kürze als eine Verringerung des Verweilens und wird sie so empfunden. Dort findet also im Verhältnis der beiden Teile des Fufses zu einander eine Verlangsamung, hier aber eine Beschleunigung statt; und daher ist dieser in seiner innern Anordnung wesentlich ein schnellerer.

Indessen handelt es sich nicht blofs um einen einzelnen Fufs, sondern um ein *melos,* also um eine Verbindung einer Anzahl von Füfsen. Ohne dies ist auch der einzelne Fufs gar nicht zeitlich abgrenzbar in der Körperbewegung, wenn eine solche mit dem *melos* verbunden ist; denn wenn man nach einem gesungenen Jambus oder Trochäus stehen bleibt, so dauert ja zeitlich das körperliche σχῆμα noch fort. Man mufs dann schon äufserlich die Regel heranbringen, dafs nur so viel Zeit des Stehens nach dem zweiten Schritt des Jambus oder Trochäus künstlerisch mit zur Berechnung kommen soll, als gleichzeitig gesungen wird. Und so ist es in den μέλη der Tragödie auch in der That. Davon müssen wir hier aber noch absehen. Es genügt uns aber auch hier die bestimmte Bezeichnung *melos,* welche eine Zusammensetzung von einer Anzahl von Füfsen bedeutet und, wie sie vorher auf den *melum iambicum* ging, so hier auf einen *trochaicum* sich bezieht. Ist nun der *melus* ein *ocior* und wird eben dies mit Bezug darauf gesagt, dafs, um einen solchen *ocior melus* zu erlangen, *ociori melo intenti,* die *musici viri* den *rhythmulus* und *tonus* des Trochäus nach Lage und Bewegung eines Rades bezeichnen, so mufs eben auch gemeint sein, dafs nicht blofs in einzelnen Trochäen, sondern auch in fortlaufenden Folgen von Trochäen die dann beschriebenen Zeit- und Raumverhältnisse des in der Körperbewegung Vorgehenden stattfinden.

Waren nun die Verhältnisse in einer *rota* auch nicht an sich diejenigen von 2 zu 1, so müssen wir doch, weil der Vergleich zu seinem einen Gliede den Trochäus des *melus* und der Sprache hat, der *ex longa et brevi constat* und *trium temporum* ist, dies analog auf das andere Glied mit einer dadurch näheren Bestimmung desselben übertragen, so dafs auch in den Dimensionen der *rota* dieses Verhältnis hier gemeint sei; und so erklärten wir auch schon das Verhältnis der Schrittweiten in dem *canthus* und dem *modiolus.* Ist nun aber überhaupt die Analogie des Rades mit dem sprachlich und körperlich zeitlichen Trochäus, von welchem vorher die Rede war,

nur in den räumlichen inneren Dimensionen des Rades vorhanden — und das ist allerdings der Fall, denn die Zeiträume sind immer gleich grofs, worin sich die konzentrischen Kreise des *canthus* und *modiolus* und deren entsprechende Teile im Rade bewegen —, so folgt auch für den Trochäus der wichtige Satz, dafs in ihm die Schrittweiten den Zeitlängen entsprechen und im Verhältnis von 2:1 stehen.

Über den Tribrachys weifs ich keine Stelle anzuführen, aus welcher direkt ein gleiches über das Verhältnis von Länge und Weite bei ihm zu schliefsen wäre. Indessen mittelbar läfst es sich aus der Beziehung zwischen dem Tribrachys und dem Jambus und Trochäus schliefsen. Was zunächst die Gröfse der 3 Kürzen betrifft, so sind dieselben einander gleich. Einmal nämlich gehört die mittlere zur ersten und einmal zur letzten; beide Male aber gilt sie mit der jedesmal ihr verbundenen zusammen gleich der Länge des in den Tribrachys aufgelösten Fufses, ob dieser ein Jambus oder ein Trochäus ist. Es ist aber einmal die erste Kürze $^1/_3$ des Ganzen, des in diesem Fall einen Jambus bildenden, und einmal die dritte Kürze $^1/_3$ des Ganzen, des in diesem Fall einen Trochäus bildenden. Beide Füfse sind *trium temporum,* und der *trochaeus* ist *contrarius* dem Jambus; und der Zeit nach unterscheiden sie sich nur durch die verschiedene Folge der beiden Quantitäten in ihnen. Giebt es nun nicht zweierlei Tribrachen der Zeit nach, sondern nur einen — und nirgends ist eine Andeutung von einer solchen zweifachen Art, der Zeit nach des Ganzen sowohl als der Teile —, so mufs auch die mittlere Silbe an Zeitgröfse der ersten wie der letzten gleich sein, so dafs nur die Zusammenfassung von je 2 Kürzen einen Unterschied in der Zeit macht, nämlich in der Anordnung derselben, nicht aber in der Gröfse der Teile.

Dabei ist aber nur an die Teile zu denken, welche durch Lexis ausgedrückt sind. Denn durch die zweimalige Zwischenzeit zwischen den 3 Silben ist der Tribrachys etwas länger als der Jambus oder Trochäus mit je 1 Zwischenzeit. So ist zu verstehen, was Marius Victorinus p. 63, 7. 8 Keil sagt, *in sexta sede (trimetri iambici) trisyllabos figura non ponitur, quia moram habet.* Die Worte *trimetri iambici* sind zweifelhaft. Vielleicht sprach Victorin allgemein, daher von beiden Hexametern, dem daktylischen und jambischen. Aber auch dann bleibt das von mir über die Zwischenzeiten Gesagte in Kraft.

Wenn nun so der sprachliche Tribrachys in der Zeit als Auflösung dem Jambus und Trochäus gleichsteht, so erhebt sich die weitere Frage, wie es denn bei der Körperbewegung stehe. Es ist nun thatsächlich, dafs in der lyrischen und dramatischen, von Orchesis begleiteten Melik der Tribrachys als Auflösung jener beiden erscheint. Da wird man nun doch nicht behaupten wollen und können, dafs immer in der Orchesis die zusammengezogene Form gleichzeitig erscheine, sondern auch als das Nächstliegende ansehen, dafs, wie nach Diomedes beim sprachlichen Jambus und Trochäus zugleich einer in der Körperbewegung im Krieg erschien, so auch beim sprachlichen Tribrachys, der freilich mehr orchestischer als kriegerischer

Bewegung sich einte, die Körperbewegung eine tribrachische zu sein pflegte. Jedenfalls wird es auch einen körperlichen Tribrachys gegeben haben. Und diesen müssen wir und können wir gar nicht anders als so denken, daſs dem einen Fuſs 2 Schritte, dem andern einer zukommen. Da nun die Gliederung der Zeiten analog dem Jambus oder Trochäus, also abb oder aab, nicht aber mesodisch aba geschieht — in welcher Beziehung a wie b hier eine Kürze bezeichnen soll —, so denke ich mir das Schreiten so, daſs die beiden zusammengehörigen Kürzen mit zwei engen Schritten verbunden sind, die zusammen die Entfernung eines weiten ausmachen und beim jambischen Tribrachys vom rechten, beim trochäischen aber vom linken ausgeführt werden. Zwischen diesen beiden engen Schritten ist anzunehmen, daſs der sie schreitende Fuſs die Zeit einer Kürze stillsteht und daſs nicht erst zwei enge Schritte rasch nach einander geschehen und hierauf die Zeit einer Länge stillgestanden wird. Da wäre der körperliche Tribrachys nur in der Teilung der Entfernung, nur in der Weite, nicht aber auch in der Teilung der Zeit vorhanden. Und wenn nun ein solcher Fuſs mit einem gesungenen Tribrachys verbunden würde, so käme es heraus, daſs erst 2 Engen geschritten und nachher 2 Kürzen gesungen würde: Orchesis und Gesang fielen auseinander, statt zusammenzugehen. Nun braucht aber darum nicht der die 2 Engen schreitende Fuſs zwischen beiden ganz niedergesetzt zu werden, sondern es genügt, wenn er nur den Boden berührt und so lange innehält, bis die Zeit der Kürze zwischen den beiden Engen verflossen ist.

So sind also die obigen Sätze über den Jambus und Trochäus auch auf deren Auflösungen im Tribrachys zu übertragen.

Zum diplasischen Geschlecht gehört noch ein einfacher Fuſs, nämlich der aus 3 zweizeitigen Längen bestehende Molossus. Er ist von dem durch Zusammenziehung aus einem Jonikus entstandenen Molossus zu unterscheiden und wird sinkend ⊥ ⊥ _ betont, wie sich aus der Angabe über den *Paion epibatus* bei Aristides ergiebt. Daſs er auch _ ⊥ ⊥ vorkommt, weiſs ich nicht nachzuweisen, halte es aber für wahrscheinlich.

Über den Spondeus giebt Diomedes nicht so viel für meinen Zweck zu Verwertendes, wie über den Jambus und Trochäus. Auch ist die Stelle zum Teil verdorben. Indessen enthält sie doch so viel, als ich brauche. Es heiſst von diesem Fuſs p. 476: *huic* (nämlich *pyrrichio*) *contrarius est spondius, qui constat ex duabus longis temporum quattuor.* Vergleichen wir dies *contrarius* mit der Stelle p. 477, wo der *trochaeus* als *contrarius* dem *iambus* bezeichnet wird, so geht als der eigentliche Sinn hervor, daſs in dem einen der 2 verglichenen Füſse immer da eine Länge steht, wo in dem andern eine Kürze steht, und umgekehrt. Es wird dann eine griechische und eine römische Erzählung über die Entstehung des Fuſses gegeben, gerade wie auch beim Jambus und Trochäus und sonst. Die aus der ersteren, die ihn auf Radamanthus zurückführt, in Betracht kommenden Worte sind: *qui accipitur* (Radamanthus in Arkadien) *ab agricolis hoc successu et hoc divino ritu a musicis cumulis paribus ture incensis altaribus musicos choros geminis*

gressibus explicaret et aequipedi sono tibicen spondalium canere iuberet, ut duabus longis melodiis quasi duplicibus et iugibus votis prospera deorum voluntas firmaretur. Trotz der Verderbnis des Textes läfst sich doch Folgendes erkennen. Es ist von mehreren Chören, *musicos choros,* die Rede, und zwar von zwei gleichzeitig tanzenden, welche dieselben Evolutionen gleichzeitig machen, gleichsam mit Zwillingsschritten tanzen, *geminis gressibus explicaret,* denen Radamanthus mit gleichfüfsigem Ton, d. h. mit immer gleiche Schritte machendem, immer gleich langem Ton, als Flötenspieler ein Opferlied zu singen gebot. Dafs ein *spondalium* nicht blofs ein spondeisches Opferlied bezeichnet, beweist das Zitat in Cicer. de orat. II, 193; der Nachdruck liegt also auf *aequipedi.* Wenn aber die Schritte, *pedes,* Takte, des Tons *aequi* genannt werden, so bedeutet das nicht blofs, dafs ein Takt dem andern gleich ist — denn das wäre auch bei jambischen, reinen Trimetern und allen in sich aus irgend einer, aber nur e i n e r Taktart bestehenden Kompositionen der Fall —, sondern dafs die Füfse, Takte in sich gleich sind, dafs in der Ebene eines jeden keine Hebung und Senkung hinsichtlich der Quantität der Teile stattfindet. So werden 2 lange Melodien, gleichsam doppelte und ununterbrochen strömende Gelübde gesungen. Das *longis* geht nicht auf die Teile, die einzelnen langen Töne, sondern auf die Gesamtlänge der Melodien; wie das aus der Parallele von *duabus* mit *duplicibus* und von *longis* mit *iugibus* hervorgeht.

Aus dieser Stelle geht nun zunächst ausdrücklich das hervor, dafs mit dem *aequipes sonus* auch *gemini gressus* verbunden waren, dafs, während der eine *tibicen* die Flöte blies, zwei Chöre nicht blofs gleichzeitig damit übereinstimmend sangen, sondern auch während dessen Schritte und eben chorische, kunstgemäfse machten. Es ist nun aber nicht anders möglich, als dafs in einem Kunstwerk die Teile symmetrisch geordnet werden. Und wenn nun hier zu einer langen Melodie, welche nach einem *aequipes sonus* gleichförmig gesungen wird, auch geschritten wird, sollten denn diese Schritte nicht auch gleichförmig, unter sich gleich weit und lang gedacht werden müssen? Es ist ja auch von *cumulis paribus,* gleich grofsen Haufen angezündeten Weihrauchs die Rede, so dafs man sieht, es sei hier alles auf Gleichheit abgesehen, wie das zur Würde, Ruhe, Freude pafst, die sich an Radamanthus anknüpfen.

Ich komme nun auf die römische Erzählung. Sie lautet a. a. O. so: *Numam Pompilium divina re praeditum hunc pedem pontificium appellasse memorant, cum Salios iuniores aequis gressibus circulantes induceret (et) spondeo melo patrios placaret indigetes.* Hier ist nun ausdrücklich von *a e q u i s gressibus* die Rede, welche mit dem *spondeo melo* verbunden waren, und wird nicht blofs der Musik ausdrücklich ein *aequipes sonus* zugeschrieben. Mit solchen *aequis gressibus* bildeten die jüngeren Salier Kreise, d. h. nach dem unbestimmten Sinn des Worts *circulari* (vgl. die Stellen bei Cicero und Cäsar) 'sie traten in Gruppen zusammen'. Dies thaten sie auf ihren Umzügen, bei den *arae,* in militärischem Schritt; auf dies Nähere kommt es für meinen Zweck nicht an. Für mich folgt aus der Stelle hinreichend

die *aequitas* der Schritte, die mit dem spondeischen Gesang verbunden waren. Und diese war nur dann vorhanden, wenn die Schritte nicht blofs gleich lang, sondern auch gleich weit waren; sonst war in einer Beziehung Ungleichheit da, während doch der Ausdruck absolut lautet, *aequis gressibus*. Was aber das Tempo und die Weite der Schritte betrifft, so darf man aus dem Ausdruck *pontificium* auf Würde und also darauf schliefsen, dafs die Schritte eine längere Dauer und eine würdevolle Weite hatten. Es ist also nur angemessen, wenn wir annehmen, dafs, wie die Längen = je 2 Kürzen, Zeiten waren — denn der Spondeus war ja *quattuor temporum* —, so auch die Weiten = je 2 Engen und = 2 Fufs Gröfse waren. Dann entsprachen sich auch im Spondeus die Verhältnisse der Zeiten und Räume.

Das folgt ferner aus der Vergleichung des Spondeus mit dem Anapäst und Daktylus.

Beide, Daktylus und Anapäst, sind auch Arten von *genera*. Jener befafst dann 6 Füfse, auch den Spondeus und Anapäst; vgl. Anecd. Chisiana, ed. Mangelsdorf p. 6: (*καλοῦσιν*) *δάκτυλον τὸν ἐν ἴσῳ λόγον* .... *ὥστε καὶ τὸν ἀνάπαιστον ὡς πρός γε τὸ γένος καλῶν δάκτυλον οὐκ ἂν ἁμάρτοις*. Arist. Quint. p. 36 Meib. zählt zum *δακτυλικὸν γένος* ◡◡, ◡◡◡◡, –◡◡, ◡◡–, ––, –––– (siehe Jahn, kritische Note) und nennt –◡◡, ◡◡– *ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος* und *ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος*. Vom Daktylus heifst es bei Diomedes, ed. Keil p. 478: *constat ex longa et duabus brevibus temporum quattuor, ut Romulus, a tactu digitorum dictus, quem ad exprimendam organi modulationem faberrime adfectabant, vel ab Idaeis Dactylis, quos Curetas sive Corybantas poetae appellabant. hi namque in insula Creta Iovem custodiendo, ne vagitu se parvulus proderet, lusus excogitato genere clipeolis aeneis inter se concurrentes tinnitu aeris usi rythmica etiam pedis dactyli conpositione celavere vocem infantis*. Von Sprechen oder Singen ist hier nicht die Rede, sondern vom Klingen des Erzes der *clipeoli aenei*. Der zeitliche Rhythmus ist hierbei nicht durch menschliche Stimme, sondern durch instrumentalen Ton vertreten. Durch das Tönen der kleinen Schilde, indem sie sich dabei der rhythmischen Komposition des Daktylusfufses bedienten, übertäubten sie das Weinen des kleinen Zeus. Wir müssen uns denken, dafs die kleinen Schilde gegen einander geschlagen wurden, indem man nach dem ersten, stärksten Schlag zwei Zeiten und dann nach zwei schwächeren Schlägen je eine Zeit den Schall der kleinen Schilde austönen liefs. Dies aber thaten die Kureten *inter se concurrentes*, also mit gleichzeitiger Körperbewegung. Diese kann nun aber doch nicht ungeordnet und zufällig gewesen sein, während fortwährend das Zusammenschlagen der Schilde taktmäfsig, daktylisch geschah; worauf eine gleichzeitige ungeordnete und abweichende Körperbewegung störend eingewirkt haben würde. Denn um einen einmaligen Daktylus handelt es sich nicht, sondern um eine Art Spiel, kriegerischen Spiels zur Übertönung des Wimmerns und Schreiens von dem Kleinen, dem *parvulus*, welches ja ein dauerndes war. Zu dem *usi (rythmica compositione) celavere* giebt nun ein gleichzeitiges Thun das *concurrentes* an. Man mufs sich die Spielenden fortwährend in Bewegung denken, und zwar in kriegerisch leb-

hafter, *concurrentes.* Es sind mehrere, eine gröfsere Anzahl auf jeder Seite zu denken, die paarweise in lebhaftem Schritt auf einander stofsen. Mit einem weiten Schritt treten sie auf einander zu, stofsen die Schilde mit grofser Kraft zusammen und schreiten dann mit zwei engen Schritten des andern Fufses weiter auf einen anderen Gegner zu, indem sie zwischen diesen beiden kurzen Schritten eine kurze Zeit lang den schreitenden Fufs auf dem Boden halten, ehe sie denselben weiter setzen, so zwar, dafs der andere während beider kurzen Zeiten stehen bleibt und also kein Hüpfen stattfindet. Der erste weite Schritt aber geschieht mit dem linken Fufs, weil die Schilde, welche zusammengestofsen werden sollen, am linken Arm getragen werden; die beiden engen Schritte thut dann also der rechte Fufs. Und es wird dann vielleicht zu anderen fortgeschritten sein, weil es sich ja um einen *lusus,* ein Spiel von vielen handelt, nicht um ein Waffenspiel von zweien. Wie dem aber auch sei, jedenfalls folgten dem ersten Daktylus der körperlichen Schritte andere desgleichen, wenn dasselbe Paar zu kämpfen fortfuhr und dabei seinen Stand änderte.

So ist denn auch für den Daktylus aus Diomedes der Satz gewonnen, dafs in demselben die Verhältnisse der Zeit- und Raumgröfsen, der Länge zur Kürze und der Weite zur Enge sich entsprechen.

Für den Anapäst ist wenig aus Diomedes abzuleiten. Es heifst von ihm dort p. 478, 27—31: *huic contrarius est anapaestus, quem antidactylum Graeci nominant. constat ex duabus brevibus et longa temporum totidem, ut nebulae, dictus παρὰ τὸ ἀναπαίειν κατὰ τὸ ἀνάπαλιν ἀντικρούειν πρὸς τὸν δάκτυλον, quia recurrendo repercutiens dactylum sono reciproco obloquitur ei per antistrophen.*

Das *contrarius* bedeutet nach dem, was ich beim Spondeus, Trochäus, Jambus fand, dafs in dem einen Fufs da eine Länge oder Kürze steht, wo in dem andern eine Kürze oder Länge steht. Nun aber fanden wir beim Jambus und Trochäus auch, dafs sich dies zunächst von den sprachlichen Zeiten Geltende ebenso von den Zeiten der Körperbewegung verstand und dafs es ebenso von den Engen und Weiten der Schritte gesagt werden mufste. Wenn wir nun beim Daktylus ein gleiches Verhältnis einer Enge zur Weite, wie beim Jambus und Trochäus, und überhaupt nicht blofs Kürzen und Längen, sondern auch Engen und Weiten fanden, und wenn nun das Wort *contrarius* beim Anapäst und Daktylus zeitlich gerade wie beim Jambus und Trochäus gebraucht ist (denn dafs dort die Reihenfolge ◡ – oder – ◡ war, hier aber – ◡ ◡ und ◡ ◡ – ist, verschlägt nichts), so liegt hierin schon ein Grund, auch beim Anapäst körperliche Schritte und ein analoges Verhältnis der Zeitgröfsen und der Schrittweiten anzunehmen. Die räumlichen Ausdrücke freilich, welche dann nach *nebulae* bei Diomedes folgen, ergeben sich durch den Zusammenhang, indem *dictus* auf den sprachlichen Anapäst bezogen ist und dann *obloquitur* folgt, als von Zeiträumen bildlich zu verstehende. Indessen ist ihre Bildlichkeit doch so stark und eigentümlicher Art, dafs sie, bei der Kürze des über den so wichtigen Fufs,

eben den Anapäst, Gesagten vermuten läfst, dieses sei aus einer umfangreicheren Stelle genommen, worin auch von Körperbewegung die Rede war. Namentlich der Ausdruck *obloquitur ei per antistrophen* deutet darauf, denn bei antistrophischer Komposition d. i. Responsion des Tons pflegt doch sonst das Metrum des Tons, der Lexis eben dasselbe zu sein, und der Daktylus würde antistrophisch respondieren; hier aber respondiert das Antistrophische nicht, sondern obloquiert. Ferner *repercutiens datylum* ist ein Bild, wonach der Daktylus erst vorgedrungen ist und dann zurückgeschlagen, zurückgetrieben wird, wobei also ein Kampf vorausgesetzt wird. Dies scheint zu speziell zu sein, um darin einen blofsen Ausdruck rückläufiger Bewegung desselben Schreitenden zu sehen, da es eben einen Kampf und ein Zurückdrängen eines anderen voraussetzt. Und so scheint eine militärische oder orchestische, kunstvolle Bewegung gemeint zu sein, wobei die eine Partei in Daktylen, die andere in Anapästen schreitet, jene links rechts rechts mit Weite Enge Enge, diese rechts rechts links mit Enge Enge Weite. Und indem es nun *obloquitur ei per antistrophen* heifst, so scheint erst die vordringende Partei der Daktylen zu singen, dann die zurücktreibende der Anapästen. Dies entspricht dem aktiven *repercutiens,* vgl. Philostr. V. S. 20, p. 601, 20 ῥυθμοὺς . . . ἀναπαίοντας. Doch wird sonst auch passivisch erklärt, Schol. Heph. p. 159: ἀναπεποδισμένος zurückgeschritten, Quint. Inst. or. IX, 4, 81 *retroactus,* Isid. Orig. 1, 16, 7 *repercussus.* So heifst ἀνάπαιστος entweder zurückschlagend oder zurückgeschlagen. In letzterem Fall wäre bei dem obigen Kriegstanz an das Zurückgetriebenwerden der Partei der Anapäste zu denken. Man mufs sich vorstellen, dafs beide Parteien zu Anfang nicht *conlato pede,* mit dem einen Fufse voran, sondern in gerader Front mit beiden Füfsen neben einander stehen, und dafs dann erst die eine daktylisch vordringt, die andere anapästisch zurückweicht, darauf aber wieder jene daktylisch zurückweicht, diese anapästisch vordringt. Zu dieser Erklärung pafst auch das ἀντικρούειν, welches in allen Stellen bei Stephanus nichts mit κρούειν = ein Saiteninstrument schlagen zu thun hat, sondern z. B. in einer Wendung wie Ἀσπὶς ἀντέκρουεν ἀσπίδι vorkommt. Es ist das *repercutiens* auch nicht mit *percutere* = taktieren zusammenzubringen, weil es offenbar dem ἀντιπαίειν entsprechen soll; dieses aber, wie das Simplex παίειν, niemals taktieren bedeutet. Unerklärt bleibt bei dem allen freilich, wie Juba bei Priscian. Metr. Terent. ed. Keil p. 420, 15 sagen kann: *eum qui appellatur tribrachus aut anapaestus,* und dafs dieser und die Jamben *pares* sind; wonach Anapäst auch ein Name für ◡ ◡ ◡ ist.

Es ist hier aber nötig und nützlich, noch andere Quellen heranzuziehen. Ioann. Sicel. bei Walz Rhet. Gr. VI p. 237, 15 ff. sagt: *Εἴρηται σπονδεῖος μὲν παρὰ τὸ σπένδειν· τούτῳ γὰρ ἐχρῶντο τῷ μέτρῳ ἐν ταῖς τῶν δαιμόνων θυσίαις, ἅτε χρονιωτέραν ποιοῦν τὴν κίνησιν καὶ σεμνήν· δάκτυλος δὲ ἀπὸ μεταφορᾶς τοῦ δακτύλου εἰς ἔλαττον ἀπὸ μείζονος καταλήγων, οὗ μιμεῖται ἡ μὲν ἄρχουσαν τὴν ἐξ ἀρχῆς κίνησιν τοῦ ἥρωος, προβαίνει δὲ εἰς τὴν δραστικωτέραν καὶ κούφην ἐνέργειαν· ὁ δὲ ἀνάπαιστος τὸ ἐναντίον παρὰ τὸ ἀναπαίζειν ἐν ταῖς ὀρχήσεσι βραχύ τι κατεχομένων τῶν ποδῶν πρὸ τοῦ ἀρθῆναι*

εἰς ὕψος, ὃς καὶ δυνάμει σπονδεῖός ἐστι, τὰς βραχείας εἰ λάβοιμεν συναιρουμένας, καὶ τὴν μακρὰν διῃρημένην [l. c. 237, 25]. Hier ist beim Daktylus, wie in der Stelle des Diomedes, an Nachahmung kriegerischer Bewegungen gedacht. Denn die Bewegung des Heros wird nachgeahmt (statt *ἄρχουσαν*, *ἄρχουσιν* Par. ist *ἄρχουσα* sc. *συλλαβή* zu lesen), und zwar durch die beginnende Länge die Bewegung vom Anfang an; und dann schreitet er, d. i. der Daktylus, zu thätigerer und leichter, schneller Energie vor, d. h. zur Schrittbewegung, die zu den beiden Kürzen gehört. Aus letzterem wird klar, daſs bei den Kürzen mehr Bewegung als bei der Länge stattfand, d. h. doch nichts anderes, als daſs bei dieser ein Schritt, nach dem man lange stand, bei diesen zwei Schritte stattfanden, nach deren jedem man kurz stand. Denn an mehr als 1 und 2 Schritte wird man nicht denken wollen. Folgte nun der zweite Schritt nach der Ruhe der ersten Kürze der Silbe, so wird das als einheitliches Grundmaſs der Zeiten in dem Daktylus anzusehen sein, also der Fuſs auch 1 Zeit während der zweiten kurzen Silbe und 2 Zeiten während der langen, 2-zeitigen stehen. Leicht kann aber diese Bewegung nicht heiſsen, wenn die Schritte alle weit waren; vielmehr muſs der Leichtigkeit halber eine gewisse Enge der Schritte stattfinden. Und so bringt uns auch diese Stelle zu der Annahme einer Analogie zwischen den Raum- und Zeitgröſsen im Daktylus der Körperbewegung. Und da nun Ioann. Sicel. den sprachlichen metrischen Daktylus erklären will und zu dem Ende in dieser Weise auf denjenigen der Körperbewegung zurückgeht, so ist klar, daſs er die Zeitgröſsen beider übereinstimmen läſst.

Sodann wird das Wort *ἀνάπαιστος* von *ἀναπαίζειν* abgeleitet. Letzteres kommt sonst nicht vor. Es muſs aber wohl den Sinn von 'wiederholt spielen, wiederholt spielend bewegen' haben. Denn in dem Folgenden ist *πρὸ τοῦ ἀρθῆναι* durch den Artikel als das vorausgesetzte Bekannte charakterisiert, während *βραχύ τι κατεχομένων τῶν ποδῶν* als das motivierende Besondere des Falls, nämlich des Anapästs im Gegensatz zum Spondeus erscheint, in welchem die Kürzen zusammengezogen sind. Bei den Kürzen also findet das *ἀναπαίζειν* statt. Ich vergleiche mit dem *ἀναπαίζειν* das Homerische *παίσατε* Odyss. *θ* 251, vom Chortanz mit Gesang gebraucht. Diese Etymologie ist indessen nicht die gewöhnliche, und auch nichts Besonderes daraus abzuleiten. Anders aber steht es mit der Beschreibung des Anapästes hier, die dabei doch ihre Gültigkeit behält. In derselben stehen nun in deutlichem Gegensatz und erklären sich daher gegenseitig das *κατ* in *κατεχομένων* und das *ἀρθῆναι*. Es ist daher das *κατ* als den Begriff des hinunter enthaltend aufzufassen. Der Sinn ist, daſs die schreitenden Füſse eine gewisse kurze Zeit niedrig gehalten werden, ehe sie gehoben werden. Bei der Länge des Anapäst werden sie gehoben, bei den Kürzen hinunter gehalten. Bei *ἀρθῆναι* ist *πόδας* zu ergänzen, wie die Satzbildung zeigt. Da nun aber doch zur Länge nicht zwei Schritte angenommen werden können, sondern nur einer, sofern nämlich es sich nicht um Verschiedenheit, sondern um Übereinstimmung von Lexis und Orchesis handelt und variierende

Kombinationen der Rhythmopöie hier bei den Grundformen selbst nicht in Betracht kommen, und da also nur e i n Fufs gehoben wird, so ist auch auf den Plural *ποδῶν* kein Gewicht zu legen, als müsse daraus gefolgert werden, dafs an die eine Kürze sich ein enger Schritt des einen und an die andere ein enger des andern angeschlossen habe: vielmehr ist dadurch nicht ausgeschlossen, dafs ein und derselbe Fufs die beiden engen Schritte macht. Und dafür spricht auch der Umstand, dafs die beiden Kürzen zu einer Länge zusammengezogen werden können. Wenn nämlich auch dann Übereinstimmung der Schrittbewegung mit den Zeitverhältnissen stattfinden soll (und warum sollte das ausgeschlossen sein?), so kann eben nur ein Schritt geschehen; und dieser eine Schritt wird ein weiter sein, dessen Weite jenen beiden engen gleich ist und auch als eine Synäresis derselben anzusehen ist, wie umgekehrt die beiden kurzen Zeiten und so denn auch engen Schritte als Diäresis der langen Zeit und des weiten Schritts gefafst werden können.

A u c h i m A n a p ä s t a l s o f i n d e n e n g e r e u n d w e i t e r e S c h r i t t e a n a l o g d e n k ü r z e r e n u n d l ä n g e r e n Z e i t e n d e r S i l b e n u n d d e s S t e h e n s z w i s c h e n d e n S c h r i t t b e w e g u n g e n s t a t t.

Um über die Ableitung des Namens Anapäst noch ein paar Worte zu sagen, so steht die von *ἀναπαίζειν* vereinzelt da; sie ist wohl nicht richtig. Für die von *ἀναπαίειν* ist aber Meibom. p. 36 in Betracht zu ziehen, welcher im daktylischen Geschlecht den *ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος*, ⏒́ ⏑ ⏑, und den *ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος*, ⏑ ⏑ ⏒́, unterscheidet; wozu auch noch Bacch. Sen., Meibom. p. 25 zu vergleichen ist: *δόχμιος, ἐξ ἰάμβου καὶ ἀναπαίστου καὶ παιᾶνος τοῦ κατὰ βάσιν· οἷον, ἔμενεν ἐκ Τροίας χρόνον*, wo *Τροίας* = *Τροΐας* und die Auffassung ⏑ ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ zu sein scheint, mit *ἀδιάφορος*, *brevis pro longa* am Schlufs. Dies erklärt sich aus dem wechselnden Zurückschlagen und Zurückgeschlagenwerden der Partei der Daktylen und Anapäste. Es wäre hienach der ursprüngliche allgemeine Name Anapäst für den aus 2 Engen und 1 Weite, 2 Kürzen und 1 Länge, einerlei in welcher Reihenfolge, zusammengesetzten Fufs später katexochen für die Form ⏑ ⏑ ⏒́ gebraucht worden und dann für die Form ⏒́ ⏑ ⏑ abgekommen. Aufser dem Fufs ⏑ ⏑ ⏒́ nannte man dann auch noch die Auflösung des Jambus ⏑ ⏑͡⏑ einen Anapäst; siehe Priscian. Metr. Terent. ed. Keil III p. 420, 13 ff.: *erit autem probabilis iambicus versus et tragoediis aptus, si secundum et quartum pedem non alios feceris quam iambos aut eum qui appellatur tribrachus aut anapaestus, quoniam sunt pares;* welche Worte ein Zitat aus Juba sind. Dies möchte eine spätere Übertragung von der gleichen Reihenfolge der Arsis und Thesis im gleichen Geschlecht auf die im doppelten sein. Diese war um so näherliegend, als die Daktylen, wie wir sahen, gleich den Trochäen links angetreten wurden; woraus ich die Vermutung ziehe, dafs, indem die Kontrarietät sich auch auf das Antreten erstreckt habe, der Anapäst, wie der Jambus, rechts angetreten worden sei.

Sollte im Taktieren der Zeit deutlich werden, ob Spondeen oder Daktylen oder Anapäste taktiert wurden, so mufste bei ⏑ ⏑ irgendwie eine innere Gliederung im Taktieren gemacht werden. Denn sonst, wenn man

die Arsis ⏑⏑ als Gesamtarsis mit nur **einer** ungegliederten Bewegung bezeichnete, konnte man nicht erkennen, ob die Gesamtzeit ungeteilt, –, oder geteilt, ⏑⏑, sei. Am einfachsten nimmt man an, daſs in der Hebung des taktierenden, sich hebenden Armes beim Beginn der zweiten Kürze nach einem Stillhalten von einer Kürze die Hebung wieder, und höher geschah, wovor und worauf dann bei der Thesis im Daktylus und Anapäst die Hand den Niederschlag machte; und daſs der taktierende Fuſs beim Beginn jeder Kürze hörbar, doch leiser als bei der vorausgehenden oder folgenden Länge der Thesis auftrat. Diese Gliederung in der Taktierung von ⏑⏑ war aber nur in melischen Partien nötig, wo Daktylen und Anapäste mit anderartigen Rhythmen einzeln gemischt wurden. Daſs sie auch bei Hexametern und Systemen stattfinden muſste, ist nicht zu behaupten. Aus ihr erklären sich Ausdrücke wie Arist. Quint. p. 36 Meib. *δύο βραχειῶν ἄρσεων*, womit metonymisch von der Bezeichnungsweise die beiden bezeichneten Kürzen benannt sind.

Daſs aber beim Tanz eine andere Art des Schreitens bei ⏑⏑ als bei – stattfand, folgt ganz allgemein aus dem Umstand, daſs sonst ja überhaupt Spondeen, Daktylen, Anapäste in der Orchesis nicht unterscheidbar, nicht verschiedene Füſse hätten sein können.

Die Päone sind nach der Überlieferung eine Zusammensetzung des Pyrrhichius mit dem Jambus oder Trochäus. Für die Erörterung der Päone ist also noch nötig, vorher den Pyrrhichius zu besprechen.

Über denselben sagt Diomedes ed. Keil p. 475, 12 bezw. 15: *pyrrichius dictus est ..... a Pyrro Achillis filio, qui crebris et citis exultationibus bis breviter prominentem clipeum genibus incumbens et per hunc hostibus terrorem immittens inferebatur, sicut versus inlustrat ὑπασπίδια προβιβῶντι. cum ergo gradus vult breviter accedentes ostentare* .. (475, 19). Der Schild wurde bei der beschriebenen Bewegung nicht an der Seite getragen, wo es nicht möglich gewesen wäre, mit beiden Knieen an ihn zu stoſsen und sich zu stemmen, sondern er wurde gerade vorgehalten, weshalb ihn Diomedes dabei *prominentem* nennt. Und das liegt auch in dem *ὑπασπίδια προβιβῶντι*, unter dem Schutz des von vorn vorgehaltenen Schildes schreitet Pyrrhus vor, Iliad. *N* 807, von welcher Stelle die Verse 157. 158 *πρόσθεν δ' ἔχεν ἀσπίδα πάντοσ' ἐΐσην, κοῦφα ποσὶ προβιβὰς καὶ ὑπασπίδια προποδίζων* das genauere Verständnis geben. Dies mit dem Tanz Pyrrhiche zusammenzustellen, berechtigt auch noch die Stelle *Π* 609 *ὑπασπίδια προβιβάντος* vgl. mit 617 *ὀρχηστήν*, wo von Meriones die Rede ist. Der Kampf ist wie ein Tanz und wird von Äneas geringschätzig so bezeichnet. Es war eine Ähnlichkeit zwischen beiden, nur daſs der Krieg Ernst, der Tanz aber Spiel war. Daſs es sich bei jenen Homerstellen aber um die Priamiden Hektor und Deïphobus und nicht um Pyrrhus handelt, ist irrelevant; wie denn ja auch Diomedes selbst die von Hektor handelnde Stelle als Beleg für die Schilderung des von Pyrrhus Erfundenen anführt. Das Heranschreiten, *προβιβῶντι*, wird nun aber auch als ein Springen durch *crebris et citis exultationibus inferebatur* be-

zeichnet; dem *προβιβάς* aber ist adverbiell das *κοῦφα* beigefügt. Danach mufs man es sich so vorstellen, dafs Deïphobus erst auf den Feind zuschritt, und zwar rasch, indem er die Beine, abwechselnd das rechte und linke, leicht emporhob und jedes eine kurze Zeit lang an den ehernen Schild gestemmt hielt, nämlich mit dem hochgehobenen erzgeschienten Knie, womit er daran gestofsen hatte, während er auf dem anderen Bein stand. Dabei konnte er keine grofsen Schritte vorwärts machen, und wenn er das gehobene Bein wieder setzte, so mochte es etwa um einen Fufs vorwärts sein, so viel wie er den Schild vorhielt, in dessen Höhlung er mit dem Knie *incumbebat.* Die Zeit des Stillstehens fiel zwischen beide Bewegungen, das Aufheben und das Niedersetzen; das Vorwärtskommen des Schreitens aber geschah, wenigstens zum gröfsten Teil, schon beim Aufheben. Dies Gehen, Schreiten aber ging bei gröfserer Annäherung an den Feind in ein lebhafteres Springen über, indem der Fufs, welcher stand, indes der andere gehoben *incumbebat,* sich schon zum *incumbere* emporbewegte, während der andere niedergesetzt ward und noch nicht wieder stand; *exultatio* intensiv, vgl. *exultare* und *exilire.* (Mochten die *exultationes* auch höher sein, als das Heben bei den Kürzen im Anapäst, so ist damit doch dem oben aus Ioann. Sicel. Angeführten nicht widersprochen, dafs man im Anapäst verhältnismäfsig bei den engen Schritten den Fufs niedriger als bei dem weiten hob.) Das Tönen des ehernen Schildes vertrat hierbei den Gesangston. Das Aufstemmen des erzbeschienten Knies mufste zwar das Forttönen des Schildes vermindern, allein das war doch nicht so stark der Fall, dafs er nicht vernehmlich fortgetönt hätte, bis das andere Knie ihn abwechselnd neu hervorbrachte. Die Vorwärtsbewegungen aber wird man doch nicht anders als gleich weit annehmen können, eine so weit wie die andere. Denn von verschiedenen Entfernungen im *προποδίζειν* ist bei Homer nichts gesagt, und das *κοῦφα προβιβάς* deutet lauter leichte hohe Schritte an; auch wäre bei zwischendurch stattfindenden weiteren Sprüngen die Deckung mit dem Schild, das *ὑπασπίδια* im Vorgehen nicht so gut zu bewahren gewesen.

Hiernach ist auch beim Pyrrhichius eine Analogie zwischen den Zeit- und Raumgröfsen vorhanden.

So komme ich nun zu den zusammengesetzten Füfsen, und zwar zuerst zu den fünfzeitigen, den Päonen.

Es besteht nach Diomedes p. 480 *paeon primus ex trochaeo et pyrrichio, paeon secundus ex iambo et pyrrichio, paeon tertius ex pyrrichio et trochaeo, paeon quartus ex pyrrichio et iambo.* Hiernach ist der erste und dritte Päon l r l r, d. h. links rechts links rechts, der zweite und vierte aber r l r l zu schreiten, weil der Trochäus l r, der Jambus aber r l geschritten wird und der damit verbundene Pyrrhichius jedesmal dem entsprechend geschritten werden mufs, damit nicht die eine Kürze und Enge desselben mit der Kürze und Enge des diplasischen Fufses als eine Auflösung einer Länge und Weite zusammenzugehören scheine. Diese Formen der päonischen Füfse müssen aber als die ursprünglichen und die Formen – ◡ –, ◡ – –, – – ◡ als durch Zusammenziehung daraus entstandene angesehen werden. Denn ◡◡ wird

nicht wie in den Anapästen und Daktylen bloſs als Arsis eines einfachen Fuſses von der antiken Überlieferung angesehen, sondern als Pyrrhichius, also als ein ganzer, einfacher Fuſs, der einen Teil eines zusammengesetzten Fuſses bildet. Eine ungegliederte einzige Silbe, eine einzige Zeit aber kann von vornherein nicht ein Fuſs sein und ist eben nur eine Zeit, während ein Fuſs aus mindestens 2 Zeiten besteht. Was aber eine bloſse Zeit ist, die keine Arsis und Thesis enthält, wird auch nicht durch Auflösung dazu, sondern nur zu 2 Zeiten, welche 2 Arsen oder Thesen bilden, wie nach dem Ausdruck des Aristides Quintilianus (s. o.) der Anapäst 2 Arsen hat. Umgekehrt aber kann wohl der Pyrrhichius in 1 Länge zusammengezogen werden, wenn man nämlich innerhalb des langen, dieselbe Höhe haltenden Tons durch einen gliedernden Stoſs einen halben stärkeren Teil auf einen schwächeren halben folgen läſst oder nach einem halben stärkeren einen schwächeren halben singt. Demgemäſs wird auch durch eine Art und Weise des Schreitens die Zusammenziehung zweier Engen, die einen Fuſs, den Pyrrhichius, bilden, vorzustellen sein. In der Zeit ist die zweite Hälfte der durch Zusammenziehung entstandenen Länge eine Verlängerung der Kürze um eine Kürze: der kurze Ton wird verlängert, der Anfang aber, die erste Hälfte des Ganzen, die erste Kürze ist ebenso, wie sie in der nicht zusammengezogenen Form gewesen sein würde. Dem entsprechend wird es sein, wenn der enge Schritt zur Weite erweitert, wenn die erste Hälfte des weiten Schritts gerade ebenso geschieht, wie sie geschehen wäre, wenn nach ihr der Fuſs niedergesetzt wäre, um eine Kürze hindurch zu stehen. Es muſs aber dieser Schritt zum weiten ausgedehnt werden. Das hat aber einen Wechsel des schreitenden Fuſses insofern zur Folge, als derjenige Fuſs, der die erste Enge schreiten und vor den dann der andere mit der zweiten Enge gesetzt werden sollte, umgekehrt jetzt so weit vortritt, als der andere vortreten sollte. Dann aber wird es am einfachsten sein, sich die Markierung der inneren Gliederung in der aus zwei Engen und Kürzen durch Zusammenziehung entstandenen Weite und Kürze so zu denken, daſs der andere Fuſs, der am weitesten hätte treten sollen, nun um eine Enge bei Beginn der zweiten Kürze nachgesetzt wird. So stehen denn nach Verlauf des zusammengezogenen Päons die beiden Füſse umgekehrt hinter einander. Dies gilt jedoch nur von dem aus – ⏑ ⏑⏑ entstandenen Kretikus – ⏑ – und dem aus ⏑ – ⏑ ⏑ entstandenen Bakchius, in denen die Schluſslänge und Weite durch Zusammenziehung entstanden ist. Sie werden – ⏑, – l r, r l und ⏑ –, – r l, l r geschritten, während – ⏑, ⏑ ⏑ l r, l r und ⏑ –, ⏑ ⏑ r l, r l geschritten werden. Anders verhält es sich mit dem aus ⏑ ⏑, ⏑ – entstandenen Kretikus –, ⏑ – und dem aus ⏑ ⏑, – ⏑ entstandenen Palimbakchius –, – ⏑. Hier wird ⏑ ⏑, ⏑ – r l, r l geschritten, somit –, ⏑ – rl, r l; und ⏑ ⏑, – ⏑ l r, l r, somit –, – ⏑ lr, l r. Denn die schlieſsenden Teilfüſse ⏑ – und – ⏑ sind (s. o.) r l und l r zu schreiten.*)

*) Alle aus isischen und diplasischen πόδες zusammengesetzten πόδες innerhalb eines Kolons sind deutlich von den andern darin zu trennen. Deshalb haben sie selbst mit einem Seitenschritt und auch nach ihnen der nächste Fuſs mit einem

Bei den Päonen, offenen und zusammengezogenen, ist aber noch die Richtung der Schritte zu besprechen.

Der *παίων διάγυιος* ist nach Aristides Quintil. p. 38 Meib. der Fuſs _ ◡, _; vgl. Cäsar S. 193. 194 in 'Grundzüge der griechischen Rhythmik' *παίων διάγυιος ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας, καὶ μακρᾶς ἄρσεως.... διάγυιος μὲν οὖν εἴρηται οἷον δίγυιος.* Vgl. Mart. Cap. ed. Eyssenhardt p. 372, 6. 7 *inde διάγυιος quidem dictus est id est quasi duplicia membra discernat* und 372, 13. 14 *paeone, qui διάγυιος vocatur. hunc διάγυιον posteriores Graeci creticum nominarunt.* Dieser Fuſs heiſst *διάγυιος*, weil er gleichsam zweigliederig ist, gleichsam doppelte Glieder unterscheidet. Dann folgt noch der Zusatz: *δύο γὰρ χρῆται σημείοις.* Dies *δύο* kann hier nur im Gegensatz gegen 3 Taktzeichen gemeint sein, eins zu jeder von den 3 Zeiten, Länge, Kürze, Länge; und soll also sagen, daſs beim Taktieren _ ◡ einen Taktschlag und _ den andern hat. Ebenso wird dann gleich das *ἐπιβατός* auf die Taktierung, die Zahl und Art der Taktteile bezogen, indem es mit *ἐπειδή* auf deren Vierzahl und die Verschiedenheit seiner zwei Thesen begründet wird. Da er im Gegensatz zum *διάγυιος* 4 *σημεῖα* hat und diese Zahl überhaupt im Gegensatz zu allen andern *ἀσύνθετοι πόδες* die gröſseste ist, so führt dies darauf, das *ἐπι* im Sinn des Hinzufügens zu fassen. Der Rhythmus *βαίνεται*, und dieser Päon heiſst *ἐπιβατός*, weil in ihm noch hinzutaktiert wird. Das aber hängt mit dem *διαφόρων θέσεων* zusammen. Wären sie einander gleich, so könnte man, wie in einem Dispondeus, mit 2 Taktzeichen ausreichen. Aber diese *διαφορά* bedarf einer besonderen Verdeutlichung, einer Mehrtaktierung. Man fragt nun aber doch, warum denn *διάγυιος* und nicht *δίγυιος* gesagt wird. Es wird nach der Meinung der Grammatiker, welche sich darüber nicht äuſsert, jedenfalls die Hervorhebung der Zweigliedrigkeit, das deutliche Bezeichnen z w e i e r Teile als ein Charakteristikum des Kretikus angesehen. Und dies war nötig, wenn man deutlich und unzweideutig zu Gehör bringen wollte, daſs die Kürze in der Mitte nicht zwischen beiden Längen für sich stehe, sondern zu einer und zwar zur ersten Länge gehöre. Man muſste dann die Pause, den *χρόνος ἄγνωστος* nach der Kürze ein wenig länger nehmen. Es war dies ein besonders deutliches, vorzügliches Beispiel von der besten Führung der rhythmischen Verdeutlichung, welche Führung eine gewisse Auseinanderstellung im Ablauf der Mitten zwischen den Thesen und den Arsen ist; wobei der Plural auf eine Komposition aus einer Anzahl von Füſsen weist, Meibom. p. 42 des Arist. Quintil. Wie nun aber wird diese zeitliche Verdeutlichung räumlich auszudrücken sein? Durch die Entfernungen nämlich, denn das längere Stehenbleiben ist ja auch etwas Zeitliches. Es ist das nun nicht durch eine gröſsere Entfernung zwischen Thesis und Arsis erreichbar; denn Thesis und Arsis sind im Schreiten überhaupt nicht durch einen Zwischenraum getrennt,

---

Seitenschritt zu beginnen, und in ihnen selbst finden 1 oder mehr Seitenschritte statt. Sie sind schräge, während die Einzelfüſse und die einfachen Füſse gerade sind. Die *ἑπτάσημοι ἴαμβοι* und *τροχαῖοι* gelten für gerade zum Unterschied von den Epitriten.

d. h. die Weiterbewegung des Fufses, die vor dem folgenden Taktteile, mefsbaren Zeitteile geschieht und zu ihm gehört, erfolgt unmittelbar von derjenigen Stelle aus, wo der Fufs bei dem vorhergehenden Taktteile während desselben stand. Kann nun bei dem Schreiten, was die Entfernungen anlangt, keine Unterscheidung durch gröfseren Zwischenraum gemacht werden, so bleibt nur übrig, durch die Richtung des Schreitens die Zugehörigkeit der Enge deutlich zu machen, d. h. also, es mufs die Enge in derselben Richtung wie die erste Weite, dagegen die zweite Weite in einer anderen Richtung geschritten werden. Und hierbei wird es auch möglich, der gröfseren Zwischenzeit einen gröfseren Zwischenraum entsprechen zu lassen. Wenn nämlich der Fufs in der Seitenrichtung schräge vorwärts, d. i. in der Hypotenuse ebenso weit vorgesetzt wird, als er in der geraden Richtung mit der Kathete gekommen wäre, so ist der Zwischenraum ein gröfserer, als er bei gewöhnlichem, geradem Vorwärtsschreiten gewesen wäre. In dieser schrägen Richtung wird also beim Kretikus _ ⏑, _ zuerst der linke Fufs um 2 Engen vorwärts gesetzt und dann der rechte um 1 Enge nachgezogen. Wie weit aber sollen wir uns diese Bewegung seitwärts denken? Es wird das Einfachste sein, auch hierauf das Prinzip von der Übereinstimmung in den Verhältnissen der Zeiten und Räume anzuwenden und vor der langen Zeit = 2 Kürzen auch den weiten Schritt = 2 Engen seitwärts geschehen zu lassen.

Stellen wir uns nun die Stelle, bis wohin der linke Fufs in der Hypotenuse vorgesetzt wird, als in einem Wege liegend vor, der mit dem Wege des Trochäus, der im Kretikus vorherging, parallel geht, so führt dies wohl auf eine geeignete Erklärung des Terminus *διάγυιος*. Derselbe bedeutete danach nicht = zergliedert, sondern = zweigassig, aus *δι* und *ἀγυιά* zusammengesetzt. Statt der Präposition *διά* hätten wir dann die Zahl *δι-* (Krüger 'A. Forml.' § 24, 3, 2) in der Zusammensetzung; die freilich zu derselben Wurzel gehört, aber doch in der Bedeutung sich unterscheidet. Diese Erklärung bleibt im Zusammenhang der Stelle, gegensätzlich zu dem folgenden *τέτρασι* (s. o.).

Nicht etymologisch, doch sachlich stimmt mit dieser Erklärung des Kretikus das Schol. Pindar. Pyth. II 127 überein: *διέλκεται ἡ τῆς πυῤῥίχης ὄρχησις*. Über die Anwendung des Kretikus in der Pyrrhiche vgl. Buchholtz 'Tanzkunst des Euripides' S. 59 ff. Das *διέλκεται* scheint zu bedeuten, dafs beim Tanz ein weites Auseinanderziehen der Beine stattfand, welches in den Kretikern geschah. Eben dasselbe liegt in dem Wort *διαῤῥιφά* am Schlufs des Hyporchems von Pratinas Athen. XIV 617 (vgl. die Erörterung der Stelle bei der Untersuchung über die Namen Thymele und Orchestra).

Warum nun aber heifst gerade der Kretikus _ ⏑, _ im päonischen Geschlecht so und nicht auch der Päon _, ⏑ _? Und warum hat jener den Beinamen *διάγυιος*?

Der Kretikus _ ⏑ _, wenn man ihn _, ⏑ _ gliedert, was nach anderen Angaben auch geschehen konnte, war aus ⏑ ⏑, ⏑ _ zusammengezogen, welcher vierte Päon r l, r l geschritten ward. Man setzte demnach, wenn man das

über die Schrittart einer durch Zusammenziehung aus zwei Engen entstandenen Weite eben Entwickelte analog anwendet, zuerst den rechten Fuſs eine Weite vor und zog den linken eine Enge nach. Und dann setzte man, wenn man das über die Verdeutlichung der Gliederung von _ ◡ _ durch einen Seitenschritt oben Gesagte hier bei _, ◡ _ analog wie bei _ ◡, _ anwendet, den rechten um eine Enge entfernt in der Hypotenuse vor und wieder den linken eine Weite gerade vorwärts. Zuletzt zog man, um den Kretikus gegen das Folgende kenntlich abzuschlieſsen, auch hier den rechten nach. Hiebei entstanden zwar auch 2 *ἀγυιαί*, aber diese liefen unmittelbar dicht neben einander her; und die Hypotenuse war nur etwas gröſser als eine gewöhnliche gerade Enge der Kathete und bedeutend kleiner als eine Kathete von der Gröſse einer geradeaus geschrittenen Weite. Ein *διέλκεσθαι* fand hier also weniger statt, und das *διάγυιον* war weniger markiert. Auſserdem rückte man hier nicht energisch mit dem linken Fuſs und der linken, den Schild tragenden Seite auf den Feind zu, sondern setzte zuerst den rechten um eine Weite vor, womit man sich leichter eine Blöſse gab, und wich dann beim Jambus rechts hin aus. Daher eignete sich der Päon _, ◡ _ weniger für die kuretischen Tänze; und da er wohl deswegen weniger, wenn überhaupt, in ihnen gebraucht ward, so erhielt er auch nicht Anteil an dem charakteristischen Namen *διάγυιος*. Ja, genau genommen, konnte er, wenn man 'zweigassig' übersetzt, auch nicht so heiſsen. Denn eine *ἀγυιά* als Gasse kann nicht unmittelbar neben der andern herlaufen, sondern ist durch eine Häuserreihe von ihr getrennt. Das Bild würde hier also insofern nur passen, wenn eine solche Trennung stattfände. (Ähnliche Bilder sind Hippolyt, I. Stasimon in der Antistrophe: *ἐντὸς οἴκων, ἐν οἴκοις*.) Indessen würde hier doch wieder das Trennende nur eine gleiche schmale, lange Fläche sein, wie die 2 Reihen von eine Enge langen und breiten Quadraten, woraus die beiden Gassen beständen. Man braucht aber *ἀγυιά* auch nicht bloſs als Gasse zu denken, sondern kann es, von Wurzel *ἀγ*, allgemein als leitenden Weg auffassen, so daſs *διάγυιος* 'zweiwegig' hieſse. Allein auch dann bliebe der technische Gebrauch des Worts überlieferungsgemäſs auf die Form _ ◡, _ beschränkt. Es gehört nur ihr dies Wort an, wenn auch die Sache allgemeiner war.

Bei ◡ _, _ aus ◡ _, ◡ ◡ und bei _, _ ◡ aus ◡ ◡, _ ◡ fand eine solche Notwendigkeit einer einem gröſseren *χρόνος ἄγνωστος* entsprechenden Verdeutlichung durch einen Seitenschritt nicht statt, weil die Zugehörigkeit der Kürze und Enge zur nächstvorausgehenden und zur nächstfolgenden Länge und Weite an sich klar war, ohne Vergröſserung des *ἄγνωστος* und des Schritts. War indessen einmal bei dem Kretikus die Gliederung in zwei Wege angewandt, so lag es nahe, dieses weiter auf die beiden anderen Formen zusammengezogener Päone anzuwenden. Bei dem Bakchius (nach späterer Terminologie) ◡ _, _ r l, r war der letzte Schritt, von der Stelle an gerechnet, worauf der linke Fuſs stand, 2 Engen in der Hypotenuse nach rechts hin von da entfernt, und ward dann der linke Fuſs in ihrer Richtung um 1 Enge nachgesetzt. Er bildete also das reine Gegenstück

zu dem Kretikus ⏑̲ ⏑, ⏑̲, der l r, l nach links hin geschritten ward. Er machte gerade ebenso groſse Schritte. Im Waffentanz aber war er deshalb nicht ebenso gut zu gebrauchen, weil der letzte Schritt rechts hin, also mit dem Schilde ausweichend, und nicht links hin, also in Angriffsrichtung, gemacht wurde. Dagegen war er, bei der gleichen Gröſse der Schritte, in andern Tänzen ebenso gut anwendbar.

Anders aber stand es mit dem Palimbakchius –, – ⏑, der l, l r zu schreiten war, wenn man ihn nämlich analog behandelte. Dann stand am Schluſs der ersten geradeaus vorwärts geschrittenen Weite, nachdem der rechte Fuſs um 1 Enge nachgezogen war, der linke 1 Enge vor dem rechten. Wenn dann im Trochäus wieder der linke um 1 Weite von seiner Stelle in der Hypotenuse vorgesetzt wurde, so entfernte er sich vom rechten nach der Seite zwar nur um 1 Weite, nach vorn aber um 1½ Weite oder 3 Engen. Dieses war freilich ein noch gröſseres διέλκεσθαι als im Kretikus – ⏑, – und fand auch nach der Schildseite statt. Aber es war ein so weites διέλκεσθαι, daſs darunter wieder die Festigkeit der Stellung litt, die eben am stärksten bei einer Entfernung beider Füſse von einander um etwa 1 Weite ist, bei einer kleineren und gröſseren aber geringer ist. Daher eignete sich denn der Palimbakchius nur ausnahmsweise, nur bei seltenem Gebrauch für die Pyrrhiche, wo eben es besonders angestrengte Bewegungen auszuführen galt; Strab. X 4, 16 p. 413 edd. Mueller et Duebner [408, 2 sq. Kramer] ῥυθμοῖς Κρητικοῖς . . . συντονωτάτοις οὖσιν, welches Beiwort noch passender von Palimbakchien sich sagen lieſse. Dabei war auch die Deckung mit dem Schild insofern schwerer als beim Kretikus – ⏑, –, als im Trochäus des Palimbakchius zuletzt noch der rechte Fuſs um eine Enge vorgesetzt, die Schilddeckung also schwieriger als im Kretikus – ⏑, – wurde, wo der rechte Fuſs hinter dem linken stand. In anderen Tanzarten als der Pyrrhiche konnte der Palimbakchius auch nur zum Ausdruck des Ungewöhnlichen, Übermäſsigen vorkommen. Und so erklärt sich denn durch diese ganze Erörterung überhaupt sehr gut das seltene Vorkommen dieses Fuſses.

Man könnte nun sagen, daſs es der Verdeutlichung durch Zweiwegigkeit in zusammengezogenen Päonen überhaupt und auch bei Kretikern nicht bedurft habe, weil ja durch die Nachziehung des zurückstehenden Fuſses um 1 Enge nach Verlauf der ersten Kürze schon die Zusammenziehung der Weite deutlich geworden sei. Indessen fand diese Verdeutlichung dann nur durch das Nachziehen statt; der folgenden Stellung aber, wenn sie in gerader Linie vorwärts stattfand, konnte niemand ansehen, ob sie durch Nachziehung des zurückstehenden oder Vorsetzung des voranstehenden Fuſses entstanden sei; denn mochte die Stellung r l oder l r sein, so konnte sie auch durch Vorwärtsschreiten in einem Pariambus oder Trochäus entstanden sein. Es gab also als Erkennungsmittel nur die Beobachtung des Schreitens im χρόνος ἄγνωντος. Wenn dagegen der erste Schritt des zweiten Fuſses im zusammengezogenen Päon überhaupt in der Hypotenuse geschah, so fand dann auch während einer Kürze oder Länge eine Stellung in dieser Richtung statt, die Unterscheidung war also viel leichter und deutlicher.

Hatte man nun einmal diese Tanzart bei allen zusammengezogenen Päonen, so lag es nahe, sie auf die nicht zusammengezogenen der Einheit halber zu übertragen.

Hierin lag aber dann auch ein erwünschter durchgreifend allgemeiner Unterschied des päonischen Geschlechts von dem daktylischen und jambischen. Bei dem daktylischen schritt man abwechselnd mit dem linken und rechten Fuſs je eine sei es kontinuierliche, sei es in 2 Engen geteilte Weite; und ebenso abwechselnd bei dem jambischen je 1 Enge und je 1 sei es kontinuierliche, sei es in 2 Engen geteilte Weite. Und in dem einmaligen Wechsel der beiden Füſse, Beine bestand der einfache Takt, Fuſs in technischem Sinn. Bei dem päonischen Geschlecht aber wechselte man zweimal in einem Päon, ob derselbe nicht zusammengezogen oder zusammengezogen war. Und dieses wurde dadurch besonders verdeutlicht, daſs man jedes der beiden einfachen Geschlechter, aus denen er zusammengesetzt war, den Pyrrhichius und den Jambus oder Trochäus, auf einem andern Wege schritt.

Der *παίων ἐπιβατός* besteht nach Aristides p. 38. 39 Meib. *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.* Es ist eine Zusammensetzung aus dem gleichen und doppelten Geschlecht, wie der 5-zeitige Päon, zu betonen ⊥ –, ⊥ ⊥ –. Das Wort *ἐπιβατός* hat, wie *βατός*, immer passiven Sinn = betreten, ersteigbar; wie auch *πρόβατα* = getrieben, vgl. Stein zu Herodot I 133. Hier bedeutet es 'zugetreten', vgl. *ῥυθμοὶ βαίνονται* Sept. Theb. Schol. 128; die zweite, aus zwei Thesen bestehende Thesis ist ein erstes Schreiten und dann noch ein Zuschreiten, zweites Schreiten des diese zusammengesetzte Thesis schreitenden Fuſses, der so eine Entfernung von 4 Fuſs schreitet. Daſs die 2 Thesen eine groſse Thesis von 4 Zeiten ausmachen, liegt in den Worten des Aristides a. a. O.: *ἐπειδὴ τέτρασι χρώμενον μέρεσιν ἐκ δυεῖν ἄρσεων καὶ δυεῖν διαφόρων θέσεων γίνεται.* Die erste Thesis ist 2, die zweite 4 Zeiten lang. Er ist erregt und erschütternd, vgl. Aristides p. 98: *τούτων* (von den *ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ θεωρουμένοις*) *δ' ὁ ἐπιβατὸς κεκίνηται μᾶλλον, συνταράττων μὲν τῇ διπλῇ θέσει τὴν ψυχήν.* Wegen seiner Schwierigkeit und weil er Auſserordentliches ausdrückte, war er selten. Es ist der Gegensatz zum *παιὰν ὁ κατὰ βάσιν* des Bakchius sect. 25, dessen Beispiel Blaſs, N. J. 1886, S. 455, mit Recht auf Euripides Helena 651 Kirchhoff zurückführt. Der Päon ist nur einmal getreten, nicht *ἐπιβατός*.

Es liegt nahe, die Epitrite ebenso auf 2 Wegen geschritten vorzustellen. Denn sie werden auch als ein eigenes Geschlecht, auſser jenen dreien, vorgestellt und bestehen auch aus dem geraden und doppelten, wie die Päone. Wäre ersteres nicht der Fall, so würden die Epitrite nur an der Stelle von jambischen und trochäischen Dipodien vorkommen. Dann aber müſsten sie, wie diese, in einem Wege geschritten werden; denn die Zweiwegigkeit ist ein zu auffallendes, charakterisierendes orchestisches Merkmal, als daſs dabei noch die Epitrite anstatt der jambischen und trochäischen Dipodien vorkommen könnten. Aber die Epitrite werden eben

als ein eigenes Geschlecht dargestellt; und somit ist jener Grund nicht vorhanden, der ihre Zweiwegigkeit unmöglich machen würde. Nun aber bestehen sie, wie die Päone, nicht stellvertretend, sondern ursprünglich aus dem gleichen und doppelten Geschlecht, nur daſs sie lange Spondeen enthalten, während in den Päonen kurze Pyrrhichien stehen. Sonach scheint es der Analogie zu entsprechen, auch die Epitrite als auf 2 Wegen geschritten vorzustellen. Dazu stimmt Heph. ed. Gaisford[2] p. 174 der Name δόχμιος des ersten der Epitrite, welche, ebenda, Ὁμοίως τούτοις (den ΠΑΙΩΝΕΣ) ἔχουσι. Bei den Päonen, die nur 5 vorwärts kommen, tritt das Schräge nicht so hervor wie bei dem 7 messenden Epitrit. Zusammenziehungen finden hier nicht statt, da in ihnen nur je 1 kurze Silbe ist. Dagegen sind Auflösungen etwas Mögliches. Für jene Auffassung der Zweiwegigkeit in Analogie der Päone sprechen die Stellen Mar. Victor. ed. Keil p. 48, 12 ff.: *epitriti, qui et hippii, adaeque* (wie die Päonen) *numero quattuor, quod* [*que*] *est veluti genus paeonicorum, praesertim cum sint spatio temporum dispares, forma consimiles: sunt enim heptasemi, id est temporum septem.* Und Terent. Maur. 1532 *et paeonici nominis ambo sunt quaterni.* 1546 ff. *et* ἐπίτριτος *aeque genus est paeonicorum* (wie die 4 Päone) *totidem pedibus quia varius tempore differt: septena etenim tempora singuli tenebunt, cum paeonici possideant quina priores.* Auch heiſst bei Chöroboskus, 'Anecd. var. Graeca' ed. Studemund I p. 62, der ἐπίτριτος α′ auch δόχμιος, der β′ auch δόχμιος δεύτερος. Sollte diese Zählung nicht fortgeführt gewesen sein und die Epitrite mit Nachstellung des Jambus und Trochäus nicht auch δόχμιος τρίτος und τέταρτος geheiſsen haben? Bloſs wegen der Vierzahl der Unterarten, nämlich eines ersten, zweiten, dritten, vierten Fuſses in jeder Art, heiſsen die Epitrite nicht eine Art der päonischen Gattung. Es bewirkt das *spatium temporum* die Disparilität, die *forma* aber die Konsimilität. Diese Gleichheit der Form findet in jedem einzelnen Päon und Epitrit statt, weil auch die Disparilität es thut; denn Disparilität erfordert zugleich stattfindende Konsimilität, Besonderheiten giebt es nicht ohne Allgemeines, Art nicht ohne Gattung, und die eine Gattung ist in jeder einen Art. Diese Form nun besteht darin, daſs eine Silbe von einer Gröſse drei unter sich gleichen Silben gegenübersteht, sei es eine kurze drei langen oder eine lange drei kurzen; und wenn diese allgemeinen numerischen quantitativen Verhältnisse gegliedert werden, die ποσότητες in ποιότητες geordnet werden, darin, daſs in jedem Fuſs ein einfacher Fuſs des gleichen Geschlechts mit einem solchen des doppelten verbunden ist. Wenn nun die Grammatiker beide Arten unter einer päonischen Gattung befassen, so wird die als zunächst der mit dem Namen der Gattung benannten päonischen Art zukommend nachgewiesene Zweiwegigkeit auch für die epitritische Art anzunehmen sein.

Wir haben somit die Analogie, daſs Jamben und Trochäen zum jambischen, Daktylen und Anapäste zum daktylischen, Päone und Epitrite zum päonischen Geschlecht gehören.

Nach dieser Betrachtung der aus dem geraden und doppelten Geschlecht zusammengesetzten Füſse, die ebenfalls zusammen ein rhythmisches,

päonisches oder nach anderer Terminologie je ein rhythmisches, ein päonisches und ein epitritisches Geschlecht bilden, betrachte ich nun die aus 2 Füſsen je eines dieser Geschlechter zusammengesetzten Füſse, die kein eigenes Geschlecht bilden.

Ich beginne wieder mit dem jambischen Paar ◡ – ◡ –, der jambischen Syzygie. Zum Ausdruck vgl. Älian, Taktik XXII 2, S. 370 Köchly und Rüstow: *ἐπὶ γὰρ τοῖς ζευκτοῖς* (*ἅρμασι* nämlich) *τὰ δύο ἅρματα ζυγαρχίαν ἐκάλεσαν, τὰς δὲ δύο ζυγαρχίας συζυγίαν.* Hierüber sagt Terentianus Maurus 2251 sqq. *secundo (loco) iambum nos necesse est reddere, | qui sedis huius iura semper obtinet, | scandendo et illic ponere adsuetam moram. | quam pollicis sonore vel plausu pedis | discriminare, qui docent artem, solent. | si primus ergo pes eam sumet moram, | ubi iam receptum est subdere heroos pedes, | versum videbor non tenere iambicum: | sed quia secundo numquam iambus pellitur, | moram necesse est in secundo reddere | et ceteris qui sunt secundo compares.* Unter *mora* wird hier (wie auch sonst) nicht die Gröſse eines *tempus*, d. i. einer *brevis*, eines *χρόνος πρῶτος* verstanden. Das beweist hier insonderheit das Argument: *si primus ergo pes eam sumet moram, ubi iam receptum est subdere heroos pedes, versum videbor non tenere iambicum.* Denn der jambische Vers kann doch nicht dadurch zerstört werden, daſs im ersten Fuſs statt der ersten Länge eines *herous pes* eine Kürze steht, daſs mithin dann der erste Fuſs ein Jambus ist. Von der zweiten Silbe des ersten zweisilbigen Fuſses kann aber auch nicht hier gesagt sein, daſs dahin nicht die Kürze gelegt werden könne, welche in den zweiten Fuſs gehöre; denn dabei müſste natürlich an die entsprechende zweite Silbe des zweiten zweisilbigen Fuſses im Trimeter gedacht sein, da ja niemand daran denken kann, die zweite des ersten wie die erste des zweiten behandeln zu wollen. Die zweite des zweiten zweisilbigen im Trimeter kann aber niemals eine Kürze sein. Es ist folglich unter *mora* etwas anderes zu verstehen. Das Wort bedeutet Weile, Verweilen als Unterbrechung des Fortschritts, Verzögerung, Verzug. Dies kann sich nun nicht auf die je erste Silbe der beiden verglichenen Füſse beziehen; denn gerade der erste Fuſs hat ja an dieser Stelle das Recht, statt der Kürze eine Länge zu setzen, der zweite aber nicht; es kann also nicht gesagt sein, der jambische Vers werde nicht innegehalten, wenn man hier im ersten Fuſs die hier dem zweiten zukommende Verzögerung eintreten lasse. Auch könnte dies nicht ein den Vers zerstörendes Verlegen der *adsueta* dahin heiſsen, weil ja der Vers dabei besteht, also die *adsueta* dann auch an ihrer Stelle ist. Nach allem handelt es sich also um eine Verzögerung der Thesissilbe, der zweiten Silbe des ersten oder zweiten zweisilbigen Fuſses, eine Verzögerung, d. i. eine Verlängerung, ein längeres Verweilen auf ihr. Ein solches findet demnach bei der Thesissilbe des zweiten Fuſses im Trimeter statt, bei der Länge des Jambus. Warum? Als Grund wird angegeben, *quia secundo nunquam iambus pellitur.* Da er von der ersten Stelle oft vertrieben wird, so ist die zweite Stelle die jambischere, die wesentlich jambische. Vom jambischeren Wesen der zweiten Stelle wird also hier diese *mora* hervorgerufen. Es

tritt dadurch mehr hervor, und das ist eben der Zweck dieser *mora*. Der Fuſs erhält mehr Gewicht, ohne daſs doch das Jambische ins Triplasische überginge. Das Verhältnis 1. 2 bleibt gewahrt; wie ja auch wir beim Vortrag in unseren Takten Töne kürzer oder länger nehmen, als der genaue Takt zulieſse, ohne daſs wir doch darin eine Änderung des Taktes erblicken.

Damit stimmt, was Terent. Maur. 2188—2193 sagt: *vides ut icta verba raptet impetus,* | *brevemque crebra consequendo longula* | *citum subinde volvat artius sonum.* | *iambus ipse sex enim locis manet,* | *et inde nomen inditum est senario;* | *sed ter feritur, hinc trimetrus dicitur.* Das *enim* macht die Einteilung in 3 Dipodien zum Grund des in den vorhergehenden Versen Beschriebenen, des jambischen Vortrags. Dies Beschriebene ist also der dipodische Vortrag. Subjekt des ersten Satzes ist *impetus.* Der *impetus,* der andringende jambische Ungestüm reiſst die von ihm getroffenen Worte eins nach dem andern heftig fort, und indem er die kurze wiederholt gedrängt, dicht (*crebra*) mit einer länglichen verfolgt (*consequendo,* vgl. 2194 *scandendo;* es sind nämlich an dieser Stelle noch lauter rein jambische Trimeter), rollt er wiederholt dazwischen, unmittelbar darauf enger gefügt, den zu schneller Bewegung angetriebenen Ton. Die zweite Silbe ist also keine volle *longa,* sondern nur eine *longula,* sie ist *accelerando* genommen, und sie schlieſst sich dicht an die erste, eine kurze an. Diese also ist nicht durch eine ritardierend genommene Zwischenzeit des χρόνος ἄγνωστος von ihr getrennt. Dann aber rollt der *impetus* gedrängter den folgenden Ton. Er acceleriert noch die Zwischenzeit nach der *longula.* Und so rückt also die zweite Kürze, die dritte Silbe, etwas weiter nach dem Anfang. Von einer Verlängerung oder Verkürzung derselben ist nichts angedeutet. Da nun aber die vierte Silbe, die letzte der Dipodie, doch nicht wohl mit Stillschweigen hier ganz übergangen sein kann, so werden wir *citum sonum* kollektiv für die beiden letzten Silben zu nehmen, also anzunehmen haben, daſs das *artius* sich auch noch auf die dritte Zwischenzeit beziehe. Daſs aber die vierte Silbe hier noch nicht rücksichtlich ihrer Länge, sondern nur hinsichtlich ihrer Nähe bei der dritten berührt ist, kommt daher, daſs hier noch erst nur die charakteristische Schnelligkeit in der rein jambischen Dipodie des rein jambischen Trimeters besprochen wird. Später erst wird von der *mora* (s. o.) gehandelt.

Bringen wir nun diese Stelle mit der vorher besprochenen über die *mora* der Schluſsthesis der Dipodie ⏑ – ⏑ – in Verbindung, so erhalten wir von dieser die Vorstellung, daſs die beiden Kürzen unveränderte χρόνοι πρῶτοι sind, daſs die erste Länge acceleriert, verkürzt, die zweite aber ritardiert, verlängert ist und daſs von den drei angemessenen Zwischenzeiten die erste eine gewöhnliche, die zweite und dritte accelerierte, verkürzte sind. Es liegt nahe, anzunehmen, daſs die Verkürzung und Verlängerung der ersten und zweiten Länge einander ausgleichen. Dagegen ist eine Ausgleichung der beiden Verkürzungen der Zwischenzeiten innerhalb der Dipodie durch nichts angedeutet. Wenn sie aber auch nicht in der ersten Dipodie stattfindet, so darf man sie doch in der Cäsur der zweiten finden. Da nun

durch dieses alles die beiden Jamben zu einer organischen Einheit verbunden werden, so möchte ich mich lieber des Ausdrucks Syzygie als des Ausdrucks Dipodie hiefür bedienen. Wie von 2 zusammengejochten Tieren eins so viel zurückbleibt, als am Jochbalken das andere vorgeht, so verhält es sich hier mit den beiden langen Silben.

Den Grund dieser ganzen Vortragsweise der jambischen Syzygie giebt Ter. Maur. nicht an. Er liegt darin, daſs der jambische Rhythmus ein vorwärts strebendes Wesen und seine gröſste Kraft am Ende hat und daſs dem entsprechend auch in der jambischen Syzygie ein Streben zum Ziel, eine Steigerung der Kraft stattfindet, wie im einzelnen Jambus. So ist denn die Schluſssilbe der Syzygie die längste und stärkste, und die Bewegung dahin wird ebenfalls durch die Verkürzung der ersten Länge und der beiden letzten Zwischenzeiten eine immer raschere.

Wohl aber giebt Terent. Maur. einen Grund der Gliederung des Trimeters in Syzygien an. Er führt dies 2194. 2195 mit den Worten ein: *scandendo binos quod pedes coniungimus,* | *quae causa cogat, non morabor edere,* d. i. was den Umstand betrifft, daſs wir durch Skandieren je 2 Füſse verbinden, so will ich nicht zögern auszusprechen, welche Ursache dazu zwinge. Und dann sagt er: weil die strenge Durchführung des jambischen Rhythmus nur wenige Worte zulieſs und zur Wahl für den Sinn unpassender Worte führte, hätten die Poeten den Spondeus und seine Auflösungen zugelassen, jedoch nur an den ungeraden Stellen. Diese Zulassung seitens der Poeten ist der Grund, sagt Terent. Maur., warum wir beim Skandieren je 2 Füſse verbinden. Aber wenn dieser Grund der bewuſst erfaſste Grund für diese dipodische Skansion bei ihm und den in dem 'wir' gemeinten Spätern war, so fragt man doch, warum denn die Poeten, die alten Poeten, die das eben ja *mox* thaten, den Spondeus und seine Auflösungen nicht an den geraden, sondern an den ungeraden Stellen zulieſsen. Da muſs doch schon zur Zeit, als jene Poeten dies einführten, die ungerade Stelle für den Spondeus geeigneter als die gerade gewesen sein. Und so muſs also diese trimetrische Beschaffenheit des Verses schon vor der Einführung des Spondeus in ihn vorhanden gewesen sein. Indessen das trimetrische *ferire,* was sogleich *scandere* heiſst, trat erst ein, nachdem der Spondeus eingeführt war; bis dahin also taktierte man mit sechs Tritten, Schlägen, wohl indem man die Gliederung in 3 Syzygien dadurch ausdrückte, daſs man dreimal wechselnd hob und setzte, aufschlug und niederschlug, indem immer der ungerade Schritt und Schlag etwas kürzer als der gerade war. Als aber mit Einführung der Sponden die trimetrische, syzygische Gliederung noch stärker hervortrat, wurde dann auch zur entsprechenden Taktierung übergegangen. Und dies behauptete sich natürlich um so mehr, je häufiger der Spondeus ward; und das war der Fall in der Tragödie, wo er dazu diente, den Dialog des königlichen Pomps empfänglich zu machen, wie Terent. Maur. demnächst ausführt.

Man möchte nun fragen, ob denn aber nach der von mir gegebenen Darstellung an den ungeraden Stellen auch wirkliche Spondeen eingetreten

seien, da ja die zweite Silbe eine verkürzte lange gewesen sei? Es ist hierauf zu antworten, daſs, wie die Schluſssilbe der Syzygie mit ihrer Verlängerung näher bei der Zweizeitigkeit blieb, als zur Dreizeitigkeit hinkam, so auch die zweite Silbe mit ihrer Verkürzung näher bei der Zweizeitigkeit blieb, als zur Einzeitigkeit hinkam. Da nun eine ganz feststehende Gröſse der Ein- und Zweizeitigkeit überhaupt nicht vorhanden ist, so bleibt der Spondeus darum doch ein Spondeus, wenn auch seine zweite Silbe etwas verkürzt ist.

Aber wie steht es mit der ersten Silbe? Auch diese ist keine volllange. Das liegt in den Ausdrücken 2201—2208: *spondeon et quos iste pes ex se creat* | *admiscuerunt, impari tamen loco,* | *pedemque primum, tertium, quintum quoque,* | *iuvere paulum syllabis maioribus.* | *at qui cothurnis regios actus levant,* | *ut sermo pompae regiae capax foret,* | *magis magisque latioribus sonis* | *pedes frequentant.* Hier ist die erste Silbe, denn nur um diese handelt es sich bei der Vertauschung des Jambus mit dem Spondeus, durch die Ausdrücke *iuvere paulum syllabis maioribus* und *latioribus sonis* bezeichnet. Es sind nicht nur nicht die bestimmten Ausdrücke *duplicibus, duplis* gebraucht, sondern nur die allgemeinen Komporative *maioribus* und *latioribus,* und es ist auch durch *iuvere paulum* die Verlängerung in ihrer Wirkung schwach bezeichnet. Und da nun Terent. Maur. nur von Metrik handelt und daher an Silben von drei und mehr Zeiten überhaupt nicht denkt, so kann man nicht wohl anders als an eine etwas verkürzte Zweizeitigkeit denken. So werden die beiden Längen im Spondeus beide als verkürzte zweizeitige aufzufassen sein, und die Gleichheit unter den beiden *ποδικὰ μέρη* wird hergestellt.*)

---

*) Das Kleinste ist in der Lexis eine kurze Silbe, in der Musik eine Diesis, in der Orchesis der Füſse ein kurzer Schritt. Soweit die Zeit dabei in Frage kommt, hat es Aristoxnus für alle 3 Künste auf 1 χρόνος πρῶτος bestimmt. Dieser kann bei einem solchen Kunstwerk im ganzen kürzer oder länger genommen und im einzelnen beschleunigt oder verzögert werden; aber dies Tempo hat auf das Maſsverhältnis innerhalb des Kunstwerks keinen Einfluſs, immer bleibt die kleinste Zeitgröſse 1. Wir teilen sie und vervielfachen sie, letzteres sowohl in Brüchen wie in ganzen Zahlen. Die Griechen vervielfachten sie nur in ganzen Zahlen bis 4 und nahmen die Länge auch öfter unvollkommen, kürzer als voll, doch ohne bestimmten Bruch.

Daſs die Griechen in einem Satz eines bestimmten einzelnen Kunstwerks, von *ritardando* und *accelerando* abgesehen, d. i. also taktmäſsig, in allen Takten die 1 immer gleich lang nahmen, ist nicht berichtet; ebenso wenig das Gegenteil. Daſs in einem gemischten Kolon ein jambischer Fuſs einem daktylischen an Länge gleich war, ist nirgends berichtet; wie auch das Gegenteil nicht. Was ist nun hiervon wahrscheinlicher?

Man muſs sich zunächst von unserer Gewöhnung an Taktgleichheit nicht beeinflussen lassen. Ausnahmen kommen auch bei uns vor: z. B. bei Brahms in seinen ungarischen Weisen ein steter Wechsel von $^4/_4$- und $^3/_4$-Takten, ohne daſs das $^1/_4$ verschieden lang wäre, so daſs also die $^3/_4$-, tribrachischen Takte um $^1/_4$ kürzer als die $^4/_4$-, daktylischen, Takte sind. Uns ist das ein schwieriger, ungewohnter Wechsel. Aber muſs er es deshalb auch den Alten gewesen sein? Konnten sie sich nicht in der μῖξις, in der Mischung ganz daran gewöhnt haben?

Indessen nun steht noch 2201 dabei: *et quos iste pes ex se creat,* d. h. Anapäst und Daktylus. Sind die beiden Längen des Spondeus verkürzte, so sind auch die aus einer solchen geteilten Länge entstandenen Kürzen halb so viel verkürzte. So wenig indessen jene aufhört, zweizeitig zu sein, ebenso wenig und um halb so wenig hören diese auf, einzeitig zu sein. Es findet nur ein Accelerando, aber keine Änderung in der Berechnung der inneren Taktverhältnisse statt. Wie bei uns im Accelerando eine $^1/_4$-Note nicht mit $^3/_{16}$ berechnet wird, so ward bei den Alten ein *χρόνος πρῶτος*, 1, nicht mit $^3/_4$ berechnet. Kürzere Zeiten als 1 kannten die Alten nicht.

Nicht in dieser metrischen Weise ist in Anecdota Chisiana ed. Mangelsdorf § 4[b] das *ἢ διὰ στένωσιν δάκτυλον* aufzufassen, welcher sich durch § 5[a] erklärt: *δέχεται δὲ καὶ ἡ ἕκτη πολλάκις τὸν ἴαμβον, καὶ ἐκείνου μὴ ὑπάρχοντος δέχεται τὸν πυρρίχιον* und *οὕτως εἰσὶν οἱ γνήσιοι ἴαμβοι· ἐξ ἀνάγκης δὲ στενούμενοι ἐν τοῖς ὀνόμασιν εἰσάγουσιν ἀντὶ σπονδείου δάκτυλον, καὶ ἀντὶ τοῦ ἰάμβου χορεῖον καὶ ἀνάπαιστον.* Vgl. Sophocles 'Glossary of Byzantine Greek' *Στένωσις ὑδάτων*, scarcity of water, *σπάνις ὕδατος*. So bedeutet *στένωσις* in den An. Ch. Mangel, kein hinreichender Vorrat an Worten, die sich jambisch gebrauchen lassen.

Es fragt sich, ob der Begriff der Alogie hier Anwendung finde. Im Daktylus des heroischen Hexameters ist nach Dionys. Halik. die Länge eine *ἄλογος*, d. h. die Rhythmiker, und nicht die Metriker, sagen, sie sei kürzer als die vollkommene lange, indem sie aber nicht angeben können, um wie viel, nennen sie sie eine *ἄλογον*. Eine lange bleibt sie, und die Metriker berechnen sie auch zweizeitig, aber sie ist keine vollkommene lange nach den Rhythmikern. Hiernach kommt es nicht darauf an, dafs sie in dem Fufs, worin sie steht, nicht so grofs wie die darin folgenden beiden kurzen Silben zusammen ist, sondern dafs sie keine vollkommene lange ist; und solche vollkommene lange kommen in den Spondeen des heroischen Hexameters neben den Daktylen vor, so dafs wir die lange des Daktylus

---

Wir führen Drei-, Fünf- u. s. w. zeitigkeit (Triolen, Quintolen) auf Gradzeitigkeit immer so zurück, dafs wir sie mit einer gröfseren Zahl mehrgebender Noten gradzeitiger Geltung, z. B. 3 = 2, 5 = 4 Achtel, Sechzehntel schreiben (nicht umgekehrt, so dafs wir z. B. nicht $^3/_8$ für $^4/_{16}$ schreiben). Das ist nicht etwa willkürliche Schreibweise; denn das Gegenteil $^3/_8 = ^4/_4$ u. s. w. zu setzen, läfst sich nicht ganz durchführen, weil es nicht weniger als $^2/_2$, also nicht $^1/_1$ Teile geben kann. Man hat also sich an das eine, ganz Durchführbare gehalten, da es für Darstellung aller Fälle genügt. Wir teilen einfach immer dieselbe Einheit, nicht aber verwickelt bald 1, bald $^1/_2$, wie Westphal mit dem Bachschen Beispiel (Aristoxenus 1883, S. 120) that. Teilt man aber dieselbe Einheit, so ist $^1/_3$, $^1/_5$ u. s. w. immer weniger als $^1/_2$, $^1/_4$ u. s. w. dieser einen Einheit. Aufserdem auch $^3/_2 = ^4/_4$ zu schreiben, würde die Sache verwirren. Man kann mit jener einfachen Schrift Schneller- und Langsamerwerden ausdrücken, mit $^2/_8$ anfangen und mit $^3/_8$ fortfahren, so gut wie mit $^3/_8$ anfangen und mit $^4/_{16}$ u. s. w. fortfahren. Die häufigere Teilung derselben Einheit ist immer die schnellere Bewegung.

Die Griechen kennen solche Zurückführung einer Teilung auf eine andere in ihrer Zeichenschrift für Länge, Geltung überhaupt nicht. Sollten sie die Sache gehabt haben? Es wird das durch diesen Mangel unwahrscheinlich.

nicht mit der abstrakten Gröfse einer langen, sondern mit den konkreten Gröfsen der spondeischen langen, die im Hexameter daneben vorkommen, zu vergleichen und daran zu messen haben. Denn der Vers hat ein bestimmtes isisches Tempo, das der Spondeen, und die Länge der Daktylen macht mehr oder minder ein Accelerando aus, was aber eine etwas unvermerkte Ausgleichung durch den hinzukommenden χρόνος ἄγνωστος zwischen den beiden Kürzen in dem Ganzen des Fufsmegethos erhält. Ebenso nun könnten wir im jambischen Trimeter die verkürzten Längen der Spondeen mit vollkommenen Längen in den Jamben vergleichen und daran messen; und wenn wir auch sagen müssen, dafs im Spondeus beide verkürzten Längen einander gleich sind und im Verhältnis der einen zur andern keine Alogie besteht, so könnten wir doch nach jener andern Betrachtung von alogischen Silben auch hier sprechen, wenn es in den Jamben vollkommene lange Silben im Trimeter gäbe. Allein die Längen dieser Jamben sind nicht solche vollkommene, sondern nach der obigen Auseinandersetzung verkürzte oder verlängerte, so zu sagen unterlange oder überlange. Es findet daher der Begriff der Alogie keine Anwendung hier. Man kann daher auch nicht den kyklischen Anapäst hier suchen, sondern es ist vorzustellen, dafs in Rundtänzen der rechte Fufs als äufserer 2 Kürzen, der linke als innerer eine Länge trat, die etwas kürzer als die beiden Kürzen zusammen war; daher er kyklisch hiefs. Daktylen werden so nicht verwendet sein, da der Name kyklisch bei ihnen nicht vorkommt. So erklärt sich der Choriamb _ ⏑, ⏑ _ als kyklisch, wenn er nämlich im Kreis geschritten ward; Schol. Heph. S. 173, 15 Gaisf.[2] Und damit stimmt auch der Umstand überein, dafs nirgends ausdrücklich gesagt ist, es gebe alogische Jamben oder in jambischen Metren alogische Silben oder Spondeen oder Daktylen oder Anapäste.

Man mufs aber doch wieder sagen, dafs der Unterschied in der Zeit zwischen der verkürzten und verlängerten langen Silbe, insofern er sich aus einem Plus und Minus mit Bezug auf eine lange von mittlerer, dazwischen liegender Gröfse zusammensetzt, eben auf eine solche Gröfse als dem konkreten Trimeter zu Grunde liegend hinweist, also auf eine bestimmte, dadurch bestimmte Gröfse. Diese ist denn also doch die τελεία in diesem Fall. Und in Bezug auf diese kann daher von einer Alogie die Rede sein. Indessen es fehlt doch einerseits immer jede bestimmte Angabe, dafs es einen alogischen Jambus gebe; und niemals wird der verlängerte Fufs der ungeraden Stellen noch ein Jambus genannt, sondern immer ein Spondeus oder Anapäst oder Daktylus. Anderseits blieben wir, selbst wenn wir den Spondeus einen alogischen Jambus nennen dürften, in Verlegenheit, wie wir denn den Jambus mit verkürzter langen, den an den ungeraden Stellen, und den mit verlängerter langen, den der geraden Stellen, nennen sollten. Denn ein ganz genaues diplasisches Verhältnis findet doch auch in ihnen nicht statt, und insofern wären sie doch auch alogisch zu nennen. Allein der Name ἄλογος wird niemals auf einen Fufs von einem Verhältnis von 1 zu $2 \div x$, sondern nur auf Füfse von 2 zu (1 bis 2), und niemals auf eine

Zeitgröfse über 2, sondern immer auf nur eine zwischen 1 und 2 Zeiten angewandt.*)

Hiernach ist denn zu sagen, dafs der Begriff der Alogie auf die ungeraden Füfse in jambischen Versen, wenn die erste Silbe eine lange ist, keine Anwendung finde.

Wende ich nun auf diese Zeitverhältnisse in der Syzygie analog die bei dem Einzeljambus gefundene Übereinstimmung der Verhältnisse in den Schrittweiten und in den Zeiten an, so wird in der rein jambischen Syzygie die erste Weite zu verkürzen, die zweite zu verlängern sein, so dafs beide zusammen = 4 Engen sind. Dann kommt der Schreitende ebenso weit, wie er mit 2 ganz unveränderten Jamben gekommen wäre. Es ist aber die Syzygie dann ein fester geschlossenes Ganzes geworden, indem der erste Jambus einer Ergänzung durch den zweiten und dieser einer solchen durch jenen teilhaftig werdend nicht blofs jener vor, neben diesem und dieser nach, neben jenem steht, sondern jeder auch auf den andern als einen mit Plus und Minus ihn ergänzenden, ausgleichenden hinweist. Und ähnlich ist es in der mit einem isischen Fufs gemischten Syzygie. In dieser sind = 7 Engen Entfernung zu schreiten, 2 + 2 + 1 + 2. Indem nun jede der beiden ersten Weiten um etwas verkürzt wird, wird das Zurückbleiben gröfser als in der rein jambischen Syzygie, wo nur 1 Weite verkürzt ist, bis die Enge des zweiten Fufses, des jambisch bleibenden, beginnt. Indem nun aber doch das Ziel der Entfernung = 7 Engen zu erreichen bleibt, so mufs, weil die folgende Enge nicht verkleinert oder vergröfsert werden soll — denn davon ist nirgends etwas angedeutet —, die dritte, letzte Weite doppelt so viel wie in der rein jambischen Syzygie vergröfsert werden, um das doppelte Minus auszugleichen. Dies ist sowohl in der Zeit des Singens und Stehens als in der Schrittweite der Fall, und daher erklärt sich der Ausdruck Quintilians Instit. or. IX 4, 140: *tragoediae tumorem, qui spondeis atque iambis maxime continetur*. Nicht blofs war in den Spondeen an den ungeraden Stellen, sondern auch in der Vergröfserung der Länge und Weite in den Jamben der geraden Stellen ein *tumor* enthalten.

Nach Analogie der jambischen Syzygie fasse ich nun auch die anderen Syzygien auf.

Zunächst die trochäische. Wenn Mar. Victorin. p. 82, 16. 17 sagt: *eas vero sedes, quas iambus in suo possidet, has in choriacis trochaeus tenet*, so fasse ich hiernach und in Übereinstimmung mit der allgemeinen Kontrarietät des Trochäus zum Jambus die Zeitverhältnisse und dem entsprechend die Schrittweiten so auf, dafs die erste Länge und Weite vergröfsert, die

---

*) Auch der Name *ὄρθιος* pafst nicht. Denselben definiert Bacchius Senior Meib. p. 25: *ὄρθιος ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως*. Aber er unterscheidet davon sofort *σπονδεῖος ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς* (die Beispiele *ὀργή* und *σπένδω* beruhen auf Buchstabenberechnung wie *ὀ, ρο, τρο, στρο* bei Dion. Hal.). Da nun an den ungeraden Stellen Spondeen eintreten, so sind die Verlängerungen zu Anfang nicht die einer kurzen zu einer *ἄλογος*, sondern die einer kurzen zu einer langen.

zweite verringert ist, dafs ferner, wenn an der geraden Stelle ein Spondeus anstatt eines Trochäus eintritt, die schliefsende Länge und Weite ein wenig verringert ist, dafs endlich jene Vergröfserung ebenso viel beträgt bezüglich wie diese Verringerung oder die beiden Verringerungen zusammen.

Auch hier findet nach meiner Meinung der Begriff der Alogie keine Anwendung. Was über die Auffassung desselben bei Dionys. Halik. vorher beim Jambus erörtert wurde, gilt ebenso hier beim Trochäus. Bei diesem ist noch über den *χορεῖος ἄλογος* des Aristoxenus ein Wort zu sagen. Die Thesis desselben ist der im Spondeus ⏗ – und im Trochäus gleich, die Arsis aber hat ein *μέσον μέγεθος* zwischen denen der Arsen der genannten Füfse. Die Alogie ist *μεταξὺ* der Verhältnisse 2. 2 und 2. 1, d. h. nicht gerade genau 2. $1^1/_2$, wie der Vergleich mit dem Zwölftel des Tonos in der Musik zeigt. Aber es ist bei der Verlängerung und Verkürzung in der trochäischen Syzygie das *δίσημον μέγεθος* noch immer ein *δίσημον*, und daher nicht *μεταξὺ* von 2 und 1. Auch die Aristoxenische Alogie findet hier also keine Anwendung. Sehr gut erklärt sich aber bei meiner Auffassung, dafs man den Trochäen grofse Schnelligkeit beilegte. Denn man dachte sie dabei syzygisch. Denn die Überweite des ersten Schrittes von – ⏑ – ⏑ führte fast so weit, wie der erste Jambus von ⏑ – ⏑ –, und dann führten ⏑ – ⏑ mit der verringerten Weite rasch ans Ende der syzygischen Wegstrecke. Der *impetus* war ein grofser.

Was sodann die anapästische Syzygie betrifft, so fasse ich in ihr, analog der jambischen, die erste Länge und Weite als eine verkleinerte, die zweite als eine vergröfserte auf. Dagegen ist aus demselben Grunde in der daktylischen, wie in der trochäischen, die erste als eine vergröfserte, die zweite als eine verkleinerte anzusehen. Daktylische Syzygien kommen selten vor; Christ 'Metrik' § 79. Und die Alogie der Rhythmiker bei Dionys. Halik. kann hierauf nicht angewandt werden, weil sie von jedem Daktylus im heroischen Hexameter, also auch dann gilt, wenn nur einer zwischen Spondeen steht. Auch bedurfte es hier keiner räumlichen Ausgleichung, weil heroische Hexameter ohne Tanzbegleitung waren.

Unter den Syzygien aus verschiedenen Füfsen (Cäsar 'Grundzüge der griech. Rhythmik' S. 171. 172) schliefst sich der jambischen zunächst die choriambische an. Choriamben sind den Jamben verwandt; welche Angabe der Grammatiker durch die vorkommende Auflösung der ersten Länge und die niemals vorkommende der zweiten bestätigt wird: – ⏑ ⏑ – und ⏑⏑ ⏑ ⏑ –. Denn 2 Kürzen sind nicht so energisch wie 1 Länge. Ich nehme deshalb an, dafs analog wie in den jambischen Syzygien die erste Länge und Weite verringert, die zweite vergröfsert wurde. Um aber die Verbindung zweier diplasischen Schritte im Unterschied von einer katalektischen daktylischen Syzygie, d. i. – ⏑, ⏑ – im Unterschied von – ⏑ ⏑, – klar zu zeigen, kann nicht beide Male l r r l geschritten werden. Ich nehme an, dafs der Choriamb r l r l in jambischer Abwechselung des rechten und linken Fufses geschritten ward, indem der Charakter des Ganzen vom Hauptteil bestimmt ward.

Auch die **antispastische** Syzygie ist der jambischen verwandt; wie daraus hervorgeht, dafs antispastische Metra, wie die Asklepiadeischen, auf jambische Syzygien ausgehen. Ich fasse demgemäfs auch die erste Länge und Weite als verringert, die zweite als vergröfsert auf. Die gröfsere Wichtigkeit des zweiten Fufses zeigt sich auch in der Veränderlichkeit des Anfangsfufses der ersten Syzygie gegenüber der Reinheit der mittleren, Hephaest. X init. Ich nehme daher auch hier an, dafs die Körperfüfse r l r l wechseln. Freilich ist der Hauptteil hier ein Trochäus; aber dennoch bleibt der Gesamtcharakter jambisch dadurch, dafs die Betonung und Vergröfserung steigend ist ⏑ – –́ ⏑. Wegen dieser, der Regel entgegengesetzten Schrittweise des Trochäus könnte die Syzygie den Namen *ἀντίσπαστος* erhalten haben. Freilich findet beim Choriamb dasselbe statt, aber nicht in dem Haupt-, sondern im Nebenteilfufs.

Speziell bemerken will ich, dafs die vorgeschlagene Messung ⏑, ⌴, – ⏑ gerade den eigentümlichen Charakter des Antispast vernichtet, den energischen Gegensatz der steigenden und sinkenden Bewegung, die Überbietung der ersten *βάσις* durch die zweite; *ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι.* Diesen drückt auch der Name aus Schol. zu Pindar, Boeckh p. 12: *ἀντίσπαστος ὁ* ..... ⏑ – – ⏑, *ἐξ ἰάμβου καὶ τροχαίου τῶν ἀντεσπασμένων ὄντων καὶ ἐξ ἐναντίας.* In dem *σπᾶν* liegt vielleicht auch noch eine Andeutung des Gewaltsamen in der Körperbewegung; welche Bedeutung *σπασθῆναι* in gesteigertem Mafse in Bezug auf Gliederverrenkungen, Fufsverrenkungen hat. Ich denke mir, dafs die *παραλλαγαί* im Antispast besonders starke waren. Diese starke Verkürzung ging sogar so weit mitunter, dafs der erste Fufs Pyrrhichius werden konnte. In einem solchen ist dann aber die zweite Kürze und Enge vergröfsert zu rechnen. In der obigen Scholienstelle, die wohl einen Auszug giebt, ist unpassenderweise diese Form des Antispastes statt der eigentlichen in den Anfangsworten definiert: *ἀντίσπαστος ὁ ἐκ δύο βραχειῶν καὶ μακρᾶς καὶ βραχείας.*

In allen diesen 6 Syzygien: ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑, ⏖ – ⏖ –, – ⏖ – ⏖, – ⏖ –, ⏑ – – ⏑, liegt die Thesis im zweiten Teilfufs. Wie verhalten sich diese zu den 6 *ῥυθμοὶ μικτοί* des Aristides Quintilianus p. 39. 40 Meib.?

Unter diesen finden sich – ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – – ⏑. Von den 3 ersten dieser Rhythmen ist ausdrücklich bemerkt, dafs sie aus Thesis und Arsis bestehen; und so dürfte auch in dem vierten diese Reihenfolge der *ποδικὰ μέρη* stattfinden.

Dies *θέσις* und *ἄρσις* bezeichnet nicht etwa ersten und zweiten Taktteil, hier Fufs, Einzelfufs, gewesenen Takt. Denn p. 36 Meib. wird – ⏑ ⏑ aus Thesis und Arsis, aber ⏑ ⏑ – aus Arsis und Thesis zusammengesetzt.

Ebenfalls läfst sich aus der Angabe, dafs – ⏑ – ⏑ u. s. w. aus Thesis und Arsis bestehen, nicht schliefsen, dafs sie nicht auch aus Arsis und Thesis gebildet werden können. Denn a. O. wird der *ἁπλοῦς σπονδεῖος* – – (s. Jahn, krit. Anm.) ebenfalls nur aus Thesis und Arsis zusammengesetzt. Aristides aber wird doch nicht behaupten, dafs in anapästischen Systemen der Spondeus –́ – statt – –́ zu betonen sei.

Für ‿ ‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ ‿ hat Aristides p. 37 den Namen *σύνθετος κατὰ συζυγίαν*, ohne dafs er dabei von Thesis und Arsis redet. Er nennt sie dort *σύνθετοι* als aus verschiedenartigen Füfsen bestehende, wobei es nicht in Betracht kommt, ob sie zu verschiedenartigen Geschlechtern gehören; vgl. Cäsars Kommentar dazu. Beispielsweise sind es *δωδεκάσημοι*, doch auch kürzere. Er unterscheidet dort *σύνθετοι*, *ἀσύνθετοι* und *μικτοί*. Unter den *ἀσύνθετοι* versteht er solche, die nur eine Art von Füfsen haben; also nicht etwa nur einzelne Füfse, wie die beispielsweise angeführten *τετράσημοι*, sondern auch Zusammensetzungen wie ‿ _ ‿ _ und _ ‿ _ ‿, die er nicht benennt und nicht unter dem Ausdruck Syzygien befafst. Unter *μικτοί* versteht er solche, die bald in Zeiten, bald in Rhythmen aufgelöst werden.

Dann bespricht er zuerst die 3 rhythmischen *γένη*, das *ἴσον*, *διπλάσιον*, *ἡμιόλιον*. Bei dem letzten giebt er nur *ἀσύνθετοι πόδες* an. Ich habe oben nach den Metrikern den Fufs _ ‿, _ als aus _ ‿, ‿ ‿ zusammengezogen dargestellt, also als aus 2 *γένη* bestehend. Beides vereinigt sich durch die Betrachtung, dafs unter *ἀσύνθετοι πόδες*, wie sie hier heifsen, während p. 35. 36 Meib. für dieselbe Sache *ῥυθμοί* gesagt war, nur solche *ἐν γένει* gemeint sind.

Nach des Aristoxenus Definition sind *σύνθετοι πόδες* solche, welche *διαιροῦνται εἰς πόδας*, zu welcher allgemeinen Definition hier Aristides *ἐν γένει* spezifizierend hinzusetzt, so dafs beide Begriffe als Gattung und Art gelten können.

Dieser Zusatz findet sich schon zweimal: p. 36 *Ἐν τῷ δακτυλικῷ γένει ἀσύνθετοι μέν εἰσι ῥυθμοὶ ἕξ*, und als solche werden dann lauter Rhythmen im Verhältnis von 1. 1 aufgezählt; sodann p. 37 *Ἐν δὲ τῷ ἰαμβικῷ γένει ἁπλοῖ μὲν πίπτουσιν οἵδε ῥυθμοί*, und als solche *ἁπλοῖ*, was auch nur ein anderer Ausdruck für eine Sache ist, werden dann lauter Rhythmen im Verhältnis von 1. 2 aufgezählt. Dort nun werden dann *κατὰ συζυγίαν ῥυθμοὶ δύο* angegeben, die beiden Joniker, und als aus 2 isischen Füfsen zusammengesetzte erklärt; und ohne dafs Thesis und Arsis und das diplasische Verhältnis zwischen ‿ ‿ und _ _ irgend erwähnt würden, werden sie zum daktylischen Geschlecht gerechnet. Hier aber werden als *σύνθετοι* (*ῥυθμοί*) zuerst *οἱ κατὰ συζυγίαν*, nämlich 2 *βακχεῖοι*, dann *κατὰ περίοδον* 12 aufgezählt und beziehungsweise als aus 2 und aus 4 diplasischen Füfsen bestehend erklärt; und ohne dafs Thesis und Arsis oder das daktylische Verhältnis in den Syzygien oder daktylisches oder epitritisches oder triplasisches Geschlecht in den Perioden erwähnt würden, werden sie alle zum jambischen gerechnet. Die Eigenschaft des *ἀσύνθετοι*, *ἁπλοῦν* und des *σύνθετον* der Rhythmen, Füfse besteht also darin, dafs sie entweder 1 oder mehrere Füfse, Rhythmen des *γένος* enthalten, worin sie, *ἐν γένει*, wie es heifst, unzusammengesetzt, einfach oder zusammengesetzt sind.

Arist. Quint. kommt dann auf das päonische Geschlecht p. 38. 39: *Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ γένει ἀσύνθετοι μὲν γίνονται πόδες δύο.* Dies heifst nach Analogie des beim daktylischen und jambischen Geschlecht Gesagten: es giebt im päonischen Geschlecht 2 Füfse, die jeder nur aus 1 Päon be-

stehen. Ob diese Füſse aus anderen Füſsen bestehen, die nicht Päone sind, dieser Gedanke ist in diesem Zusammenhang gar nicht relevant. Es mag sein, es mag nicht sein, das ist einerlei.

Aristoxenus spricht sich auch nicht darüber aus. Wenn er p. 302 Mor. in der Gröſse 5 den hemiolischen Logos statuiert, bleibt offen, ob er aus 2 Füſsen oder 1 Fuſs bestehe. Es sagt nichts darüber. Er schlieſst keineswegs das *δίσημον μέγεθος* als Pyrrhichius von den Füſsen aus, sondern nur von den *ποδῶν καὶ συνεχῆ ῥυθμοποιίαν ἐπιδεχομένων* (p. 300), denn oft wiederholt *παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν* (302). Im wiederholten Päon aber kommt es stets *διεχῶς*, durchs jambische Geschlecht getrennt vor. Nicht der Pyrrhichius, sondern der Kretikus ist der kuretische Fuſs. Vgl. Fragm. Paris. 11: *ἔστι δὲ ὅτε καὶ ἐν δισήμῳ γίνεται δακτυλικὸς πούς*, indem das *δακτυλικὸν γένος ἀπὸ τετρασήμου ἀγωγῆς* beginnt.

Es ist also zwischen unserer früheren Erörterung über die Päone, wonach sie in Übereinstimmung mit den Metrikern und dem Musiker Bakchius p. 25 Zusammensetzungen von je 1 Fuſs des daktylischen und jambischen Geschlechts sind, indem der daktylische ursprünglich offen, später auch zusammengezogen ist, und der Stelle des Arist. Quint kein Widerspruch. Daſs dieser Zusammensetzung hier nicht gedacht ist, darf um so weniger auffallen, als die Stelle offenbar gekürzt ist. Denn es heiſst *ἀσύνθετοι μέν*, ohne daſs irgend etwas über *σύνθετοι δέ* folgte. Auch ist ein *ποδικὸν γένος ἐπίτριτον* sogar ganz mit Schweigen übergangen, obwohl es p. 35 mit eingeleitet war, da an vierter Stelle, eben nach dem *ἡμιόλιον εἶδος ῥυθμικόν*, das *ἐπίτριτον εἶδος* besprochen war. Aristides wird stufenweise ungründlicher. Beim daktylischen Geschlecht zählte er alle einfachen Formen auf; beim jambischen nur Jambus und Trochäus, ohne den Tribrachys zu erwähnen, aber indem er sich statt des sonstigen Terminus *μακρᾶς* des Terminus *διπλασίου θέσεως* bedient. Beim päonischen erwähnt er nur den *διάγυιος* und den *ἐπιβατός*, und das epitritische übergeht er ganz. Es könnte also p. 39 ja auch wohl noch eine Bemerkung darüber gemacht gewesen sein, wie die *σύνθεσις ἐν γένει* zu verstehen sei im Unterschied von der *σύνθεσις* des päonischen *γένος* als solchen.

Man möchte einwenden, daſs im päonischen Geschlecht gar keine *σύνθεσις* im Aristidischen Sinn, nämlich aus verschiedenen Füſsen, stattfinden könne, weil er nur die beiden *ἀσύνθετοι* – ◡, – und –, –, – –, – anführe und eine *σύνθεσις* derselben nicht denkbar sei. Allein das *ἀσύνθετοι μέν* deutet doch einmal auf ein *σύνθετοι δέ* hin, und bei der Kürzung der Stelle erklärt sich auch die Übergehung von den weniger häufigen fünfzeitigen Füſsen, nämlich ◡ –, – und –, – ◡, sowie die von – ◡, ◡ ◡; ◡ –, ◡ ◡; ◡ ◡, – ◡; ◡ ◡, ◡ –, wofür man sonst keinen Grund sieht. Eine solche Hinzusetzung würde dann ausgeführt haben, daſs der fünfzeitige Päon aus Pyrrhichius und Trochäus oder Jambus bestehe und daſs die 4 Teile des Epibatos sich in einen Spondeus und Molossus gliederten; sie würde auch angegeben haben, daſs – ◡, – | –, ◡ – | ◡ – – | – – ◡ aus – ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ – | ◡ – ◡ ◡ | ◡ ◡ – ◡ zusammengezogen seien.

Hiergegen könnte freilich noch wieder eingewandt werden, daſs Aristides in seiner Metrik p. 48. 49 die Päone aus einer langen und 3 kurzen bilde, ohne einer Gliederung in 2 Füſse zu gedenken, und p. 48 die 3 Füſse ⏑ – –, – ⏑ –, – – ⏑ direkt aus 3 Silben und nicht als Zusammenziehung aus den 4-silbigen Päonen bilde. Allein daſs er damit diese Zusammenziehung keineswegs ausschlieſst, zeigt sich bei der Aufzählung der *μέτρα* beim *Παιωνικόν* (sc. *μέτρον*, vgl. p. 50 im Zusammenhang mit dem Folgenden), wo der *βακχεῖος*, d. i. ⏑ – –, als Zusammenziehung von ⏑ ⏑ ⏑ –, d. i. dem vierten Päon vorkommt. Ist aber nach seiner Lehre ⏑ – – aus ⏑ ⏑ ⏑ – und nicht ⏑ ⏑ ⏑ – aus ⏑ – – entstanden, so wird er doch auch lehren, daſs nicht – ⏑ ⏑ ⏑ aus – ⏑ –, sondern – ⏑ – aus – ⏑ ⏑ ⏑ entstanden sei. Aus seinem Schweigen läſst sich also jenes nicht schlieſsen, da er eben Auszüge giebt. Und da er nun hier in der Metrik auch – ⏑ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏑ – und ⏑ – – anführt (denn unter den *παίωσι καθαροῖς* schlechthin sind erste Päone verstanden, wie sogleich das *Γίνεται δὲ ταῦτα καὶ διὰ τοῦ τετάρτου παίωνος καθαροῦ* zeigt), so sind wir um so mehr berechtigt, in der Rhythmik p. 39 diese als bloſs schweigend ausgelassen, aber nicht als der Sache nach ausgeschlossen anzusehen.

Ja, wenn man Bacch. p. 24. 25 Meib. den Umstand vergleicht, daſs der Rhythmus *Ἴαμβος σύγκειται ἐκ βραχέος καὶ μακροῦ χρόνου, ἄρχεται δὲ ἀπὸ ἄρσεως· οἷον θεοῦ* und daſs nachher ebenda *ἔμενεν* als *ἴαμβος* bezeichnet ist, so mag man fragen, ob nicht in der Rhythmik des Aristides eine *μακρὰ ἄρσις* ebensowohl ⏑ ⏑ als – sein könne, ein *δίσημος χρόνος* ohne Rücksicht auf *διαίρεσις* und Nicht-*διαίρεσις* sein könne.

Nun macht freilich eben das noch eine Schwierigkeit, daſs ⏑ – – aus ⏑ ⏑ ⏑ – und nicht aus ⏑ – ⏑ ⏑ abgeleitet ist und damit eine ursprüngliche Gliederung von ⏑ ⏑ ⏑ – in ⏑ ⏑ ⏑ und – angedeutet scheint. Indessen ist nicht gesagt, daſs der Bakchius ⏑ – – als solcher überhaupt aus ⏑ ⏑ ⏑ –, dem vierten Päon, entstanden sei. Sondern nur im Zusammenhange der Metra ist das *βακχειακόν* als eines so benannt, das aus Metren entstehe, die aus reinem vierten Päon bestehen. Dabei kommt die Ausdrucksweise zur Anwendung, welche auch sonst bei den Metrikern sich findet, daſs man eine Silbenverbindung rein nach der äuſseren Gleichheit mit dem Namen eines bestimmten Fuſses benennt, ohne auf das wirkliche Wesen dabei zu achten. So heiſst z. B. bei Aristides Qu. selbst p. 53 in jambischen katalektischen Metren der durch *longa pro brevi* als *ἀδιάφορος* entstehende Schluſs ⏑ – – ein *βακχεῖος*, während doch von einer Katalexis nicht die Rede sein könnte, wenn dieses ein wirklicher *βακχεῖος*, ein *ὁλόκληρος*, wäre. Vielmehr ist ⏑ – – hier eine katalektische jambische Dipodie mit *longa pro brevi* am Schluſs. Und so heiſst p. 55 in ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – – bei den Jonikern *a minore* der Anfang ein *τρίτος παίων*, während man doch hierin kein wesentlich päonisches Maſs findet. Der Grund dieser ganzen äuſserlichen Betrachtungs- und Benennungsweise an unserer Stelle dürfte in dem Folgenden liegen.

Die ursprüngliche Hauptart ist – ⏑, ⏑ ⏑ und seine Zusammenziehung – ⏑, –, woraus ganze Metra gebildet werden. Daſs diese Art die Hauptart

ist, folgt daraus, dafs Bacch. p. 25 Meib. schlechthin sagt *παιὰν σύνθετος ἐκ χορείου καὶ ἡγεμόνος, οἷον εὐπλόκαμος* und Aristides p. 28 Meib. den *κρητικός* _ ◡, _ allein aufführt. Denn wenn er ihn *ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως* zusammensetzt, so würde bei der Verbindung von *βραχείας* mit *ἄρσεως* weniger passend die Thesis kürzer als die Arsis werden, 2 als 3; zusammen bilden die lange und kurze Thesis die eine ganze Thesis, ohne dafs der Päon dreiteilig würde; vgl. p. 36 Meib. vom Anapäst *ἀπὸ μείζονος, ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ δύο βραχειῶν ἄρσεων.* Seltener werden Metra aus ◡ ◡, ◡ _ und aus ◡ _, _ gebildet. Nun giebt ◡ ◡, ◡ _ auch wie _ ◡, ◡ ◡ die Zusammenziehung _ ◡ _; doch _, ◡ _ gegliedert. Beide Formen _ ◡, _ und _, ◡ _ heifsen Kretikus, und es wird eine Form im Verhältnis 2. 3 allerdings angeführt. (Mar. Victor. ed. Keil p. 41, 1—4 und in der Auflösung ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ Arist. p. 41.) Aber als ganze Metren bildend scheint _, ◡ _ nicht vorgekommen zu sein, sondern nur _ ◡, _. So übergeht ihn Aristides. Ebenfalls _ _ ◡ kam nicht oft so vor. Und da eben Metra und nicht Füfse hier von ihm aufgezählt werden, so übergeht er auch diesen Fufs hier ganz. Als Metren bildend, wenn auch seltener bei den Griechen, bleiben also von den päonischen Füfsen noch ◡ ◡, ◡ _ und ◡ _, _. In ihrer blofsen allgemeinen metrischen Erscheinung aber sind sie ◡ ◡ ◡ _ und ◡ _ _. Nun findet sich ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ öfter an allen früheren Stellen eines Metrums, welches päonisch ist, und wird, obwohl ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ Auflösung jedes der 4 Päone sein kann, doch durch *τὴν κατακλεῖδα* ◡ ◡ ◡ _ als eine des vierten erwiesen. Und da ◡ _ ◡ ◡ nicht Metren bildet, Aristides aber die zusammengezogenen Formen hier nur als Metren bildend betrachtet, so lag es ihm in diesem Zusammenhang nahe, auf die Form ◡ ◡ ◡ _ zurückzugehen; was freilich nur für die allgemeine metrische Form pafst und daher eine unpassende Darstellungsweise ist.

Noch eins mag sich geltend gemacht haben. Die Form _ ◡ ◡ ◡ war in _ ◡, ◡ ◡ gegliedert. Dachte man nun darauf an die Form ◡ ◡ ◡ _, so war das eine Versetzung der Länge vom Anfang an das Ende, während die 3 Kürzen zusammenblieben. Diese nun waren ◡, ◡ ◡ gegliedert, und leicht blieb dann auch bei ◡ ◡ ◡ _ diese Gliederung in Erinnerung, und das führte zur Zusammenziehung ◡ _ _. Ein *ἐπιπλοκή* der Päone giebt es freilich nicht. Unmöglich wäre sie nicht mit je 1 Silbe, so: _ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ _, ◡ ◡ _ ◡, ◡ _ ◡ ◡. Dann zerrisse man freilich die Füfse _ ◡ und ◡ ◡ beim ersten und dritten Übergang; aber auch bei der Epiploke _ _ ◡ ◡, _ ◡ ◡ _, ◡ ◡ _ _, ◡ _ _ ◡ zerreifst man Zusammengehöriges, nämlich die Teilfüfse des isischen und des diplasischen Geschlechts, und zieht je einen Teil eines Teilfufses zu einem Teil eines Teilfufses des andern Geschlechts. Dasselbe fände bei den 4 Päonen statt. Aber es ist die Epiploke überhaupt nicht eine der Füfse, sondern eine der Metra; und weil es nicht von allen 4 Päonen Metra giebt, so giebt es auch keine päonische Epiploke.

Was die Taktierung der Päone anbetrifft, so weise ich hier auf das über die Anapäste in dieser Hinsicht Gesagte zurück. Analog vereinigen sich hier die Angaben Aristid. p. 38. 39, dafs der *διάγυιος* 2 Thesen und

1 Arsis und daſs er 2 *σημεῖα* habe. Man machte in dem 3-zeitigen *σημεῖον* einen Absatz nach einer Länge. Dadurch unterschied man auch – ⏑, – von ⏑ –, – indem man im Bakchius nach der Kürze im 3-zeitigen *σημεῖον* einen Absatz machte. Analog bei –, – ⏑ und –, ⏑ –; bei – ⏑, ⏑ ⏑ und ⏑ –, ⏑ ⏑; bei ⏑ ⏑, – ⏑ und ⏑ ⏑, ⏑ –.

Ich nehme nun den Faden der Rhythmik des Aristides wieder auf.

Nach Besprechung der 3 Geschlechter redet Aristides zunächst von mehr Rhythmenarten, die aus der Mischung dieser Geschlechter, *μιγνυμένων τῶν γενῶν τούτων*, hervorgehen, welche *εἴδη* alle zu den *σύνθετοι* gehören, *συντίθενται*, *μίξεις* sind. Es sind 2 *δοχμιακά* und 3 *προσοδιακοί*.

Hierauf geht er auf die p. 35. 36 gegebene Einteilung zurück. Die *ἀσύνθετοι* und *σύνθετοι* hat er besprochen und will auf die *μικτοί* kommen, d. i. solche, die bald *εἰς χρόνους*, bald *εἰς ῥυθμούς* analysiert werden, wie z. B. die sechszeitigen. Daſs es nur sechszeitige seien, hat er nicht gesagt, und *χρόνοι* sind nicht bloſs *ἁπλοῖ*, einfache, ungeteilte, sondern auch *πολλαπλοῖ*, *οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται*, gewesene Takte, in mehrere Zeiten gegliederte, p. 34. Denn so scheint mir diese Bezeichnung zu fassen zu sein, da bei den *γένη* vorher *ἁπλοῦς* sich im Sinn von *ἀσύνθετος* fand, p. 37. Diese gewesenen Takte sind mit Verallgemeinerung des p. 39. 40 bei den *δάκτυλοι* durchgeführten Sprachgebrauchs *ἄρσις* und *θέσις* zu nennen.

Unter den *μικτοί* kommen auch mit *ἄλογοι* gebildete vor, die er noch nicht näher definiert hat, und deshalb geht er zuerst noch auf diese zu diesem Zweck näher ein. Um so mehr kommt auch zum Verständnis des über die beiden *ἄλογοι χορεῖοι* p. 39 Gesagten das p. 35 von den *ἄλογα γένη* (das Wort bedeutet sofort am Schluſs von p. 35 verschiedene Füſse) Gesagte in Betracht. Es handelt sich dabei um den Ausdruck p. 39 *κατὰ τὸν ἀριθμόν*. Diesen versteht Cäsar von der Anzahl, weil er gleich darauf dies bedeute. Allein gleich darauf steht bloſs *τὸν ἀριθμόν*, und überhaupt findet sich von der Anzahl wohl *εἰς ἀριθμόν* und *τὸν ἀριθμόν*, *ἀριθμόν*, *ἀριθμῷ*, aber nicht *κατὰ τὸν ἀριθμόν*. Und warum sollte auch die bloſse Zweizahl der *λέξεως μέρη* grade auf einen Jambus führen, wenn der Rhythmus der eines Daktylus ist? Die Zweizahl könnte dies nur verbunden mit einer jambischen Gröſse der zwei Teile, wovon aber nichts gesagt ist. Die bloſse Zweizahl würde ebenso gut auf den Beinamen z. B. *σπονδειοειδής* führen. Es muſs also *κατὰ τὸν ἀριθμόν* auf Ähnlichkeit mit der jambischen Gröſse der Teile gehen. Nun heiſst es p. 35, die *γένη ἄλογα* hieſsen so, *οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προκειμένων λόγων* (nämlich 1. 1, 1. 2, 2. 3, 3. 4) *οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ τὰ εἴδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας*. Hierauf also wird zum Verständnis zurückzugehen sein, da hier p. 39 Füſse erklärt werden, die den *ἄλογα γένη* angehören und die *ἔοικεν δακτύλῳ* und *ἰάμβῳ*, also nicht *οἰκείως* einem der beiden angehören, und die *κατὰ τὸν ἀριθμόν* dem *ἴαμβος* ähnlich sind.

Die *ἄλογα γένη* haben also einen *λόγος*, nur keinen derjenigen, worauf die 4 rhythmischen *εἴδη* beruhen. Sie bewahren ihre *ἀναλογίας* nach Zahlen, d. h. also nicht nach der *αἴσθησις*, dem sinnlichen Maſsstab, wie jene 4 *εἴδη*.

Man mufs zählen, wenn man erkennen will, dafs der λόγος in dem einen Fufs dem λόγος in dem andern entspricht; wie man bei schwierigen Takteinteilungen auch bei uns auf kleinere, also zahlreichere Bruchteile zurückgeht. Diese Zahlen, die in dem λόγος solcher Art stehen, sind für die sinnliche Wahrnehmung zu grofs.

Wenn nun der χορεῖος ἰαμβοειδής im Rhythmus dem Daktylus gleicht, so mufs man ein höheres als das epitritische, ein dem isischen Geschlecht noch näher kommendes annehmen. Aristides sagt nicht, welches. Jedenfalls also mindestens das von 4. 5.

Nun aber wird p. 39 das κατὰ τὸν ἀριθμόν speziell auf τὰ τῆς λέξεως μέρη angewandt. Und es mufs dieser ἀριθμός ein anderer sein als jene ἀριθμοί, auf denen der rhythmische λόγος in dem χορεῖος ἄλογος beruht. Denn er ist nur in der λέξις vorhanden und nicht im Rhythmus, und der χ. ἄ. ist ja nach ihm dem Jambus ähnlich, während dem Rhythmus nach er das nicht, sondern dem Daktylus ähnlich ist. Unmöglich aber kann dasselbe Zahlenverhältnis zugleich näher bei 2. 2 und 1. 2 sein.

Es giebt aber allerdings bei Aristides Zahlen, wonach die Silben — denn das sind die λέξεως μέρη — genauer als in den Verhältnissen von 1. 1, 1. 2, 2. 2 bestimmt werden. Nach p. 45 nämlich ist τῆς μακρᾶς ἡμίσεια ἡ βραχεῖα, τῆς δὲ βραχείας ἁπλοῦν σύμφωνον. Dies ist nach Schol. Heph. ed. Gaisf. iterum p. 160 die Lehre der Rhythmiker im Gegensatz zu den Metrikern oder Grammatikern. Vgl. auch Terent. Maur. 552 ff. und Dion. Halic. de comp. verb. cap. 15. Offenbar hat κατὰ τὸν ἀριθμόν, wenn man es hierauf bezieht, hier eine analoge Bedeutung wie bei der Alogie mit Bezug auf die 4 rhythmischen Geschlechter. Es bezeichnet ein höheres als das gewöhnliche metrische Zahlenverhältnis, wie es hier ein höheres als die 4 rhythmischen Zahlenverhältnisse bezeichnet; in der Lexis also schon das Verhältnis 1. $1^1/_2$ = 2. 3, nämlich das einer Silbe aus einem kurzen Vokal zu einer Silbe aus einem kurzen Vokal und einem Konsonanten, während bei den rhythmischen εἴδη es erst ein Verhältnis 4. 5 u. s. f. bezeichnet.

Man mufs sich nun die Beispiele des Bakchius p. 25 vergegenwärtigen. Dort heifst es: ὄρθιος, ἐξ ἀλόγου ἄρσεως καὶ μακρᾶς θέσεως· οἷον ὀργή und σπονδεῖος, ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ θέσεως μακρᾶς· οἷον σπένδω (Bakchius ist kurz, indem er nur den Spondeus _ ⏊ und nicht auch den Sp. ⏊ _ anführt. Man darf daher analog zu α ⏊ wohl auch ein ⏊ α annehmen). Dies hätte also den Sinn, dafs ὀρ = $1^1/_2$ und γή = $2^1/_2$, d. i. 3. 5 sei, und σπέν = $2^1/_2$ und δω = $2^1/_2$. Da nun 3. 6 das jambische Zahlenverhältnisse ist, so ist 3. 5 dem offenbar ähnlich.

Etwas anders ist die Auffassung des Dionys. Hal. a. a. O. Er läfst nämlich 1 Konsonanten bei den Silben Ὁ, Ῥο, Τρό, Στρό immer nur παραλλαγὴν ἀκαρῆ machen, so dafs die Silbe βραχεῖα bleibt, und das Mafs derselben τὴν ἄλογον αἴσθησιν sein. Es sind dies immer nur προτασσόμενα γράμματα. Und ebenso läfst er bei der langen aus η durch 3 προτασσόμενα und 1 ὑποτασσόμενον Σπλήν entstehen, eine längere als die lange. Immer aber gehen die langen nicht über ihre Natur hinaus und die kurzen fallen

nicht aus der Kürze heraus, sondern sie bleiben zu einander in dem Verhältnis von 1. 2.

Dies dürfte die ältere Auffassung sein, und zwar eine sehr alte. Denn diejenige des Aristides, die rhythmische Alogie nach bestimmten Zahlen zu bezeichnen, welche er zugleich mit der Zählung des Buchstabenwertes hat und zur Erklärung des *χορεῖος ἄλογος* verwendet, hat ebenso Aristoxenus in seinen rhythmischen Elementen p. 292. 294. 296 Mor. bei der Erklärung des *χορεῖος ἄλογος*, dessen Begriff er erklärt, ohne sich auf die beiden Arten *ἰαμβοειδής* und *τροχοειδής* einzulassen. Da deshalb die Zählung des Buchstabenwertes in der Rhythmik auch so alt anzusetzen ist — denn Aristoxenus wird doch auch die Arten _ *α* und *α* _ dieses *χορεῖος* gekannt haben, weil derselbe nur in den Arten und nicht im allgemeinen real dasein kann, und wird dann auch die Namen dafür, *ἰαμβοειδής* und *τροχοειδής*, gekannt haben —, so muſs dann wieder weiter geschlossen werden, daſs die Auffassung der Alogie bloſs durch *αἴσθησις* und die der Buchstabenwerte, als nur eine *παραλλαγὴν ἀκαρῆ* ausmachend, auch beide älter sind als des Aristoxenus und Aristides Auffassung.

Man darf indessen darum doch nicht die *χορεῖοι ἄλογοι* in dem Daktylus des *ἡρωικόν*, *α* ◡ ◡, und dem von den Anapästen abgesonderten *κυκλικός*, ◡ ◡ *α*, bei Dionys. Hal. cap. *ιζ'* finden. Denn beide antistrophische *χορεῖοι ἄλογοι* haben die Arsis vorn, die Thesis hinten. Die beiden Rhythmen bei Dionysius aber sind antistrophisch in der Art, daſs im Daktylus die Thesis der Arsis vorangeht; was freilich Dionysius nicht sagt, aber unzweifelhaft ist, weil er den Vers Odyss. IX 39 als Beispiel anführt. Daſs Aristides sich des Ausdrucks *ἔοικεν δακτύλῳ* bedient, kommt dabei nicht in Betracht; denn *δακτύλῳ* bedeutet hier einen Fuſs des daktylischen Geschlechts, wie im Folgenden sogleich die 6 *ῥυθμοὶ μικτοί* mit dem Namen *δάκτυλος* bezeichnet werden.

Fragen wir nun, welcher Teil der alogische sei, so fällt es auf, daſs eine *μακρά* einmal 2 Thesen, einmal 2 Arsen entgegengesetzt ist. Dies möchte seinen Grund darin haben, daſs man so das alogische Verhältnis der Arsis zur Thesis klar machte. Wenn man 2 etwas verschieden lange jede mit einem Taktschlag taktiert, so ist der Unterschied schwerer zu fassen, als wenn man die eine weniger lange mit einem langen Taktschlag, die andere voll lange mit 2 kurzen taktiert. Denn der Unterschied des Zählens nach *ἀριθμοί* von dem Messen nach der *αἴσθησις*, wenn beides durch einen taktierenden Dirigenten und nicht mittelst objektiver Instrumente nach Art eines Metronoms geschah, d. h. wenn die Alogie in der Praxis vorkam, war ja der, daſs die beiden Gröſsen, Arsis und Thesis, auf kleinere gemeinsame Gröſsen im Geist zurückgeführt wurden, deren Verhältnis unmittelbar ohne objektives Instrument faſsbarer als unmittelbar das der ganzen war. Etwas von dieser Erleichterung aber findet auch schon statt, wenn die eine Länge durch 2 halbe taktiert wird, also die Reduktion auf kleinste gemeinsame Teile so weit doch schon begonnen wird. Zugleich wird das Maſs der Alogie einigermaſsen angedeutet, wenn man die volle Länge

auf den *χρόνος πρῶτος*, auf das allem Errhythmischen gemeinsame kleinste Mafs zurückführt. Dafs überhaupt eine Länge der zu erreichenden Übersichtlichkeit halber auch wohl mit 2 Taktschlägen taktiert wurde, dafür ist der *τροχαῖος σημαντός* ein Beweis, der *ἐξ ὀκτασήμου θέσεως καὶ τετρασήμου ἄρσεως* bestand, p. 37, und dessen *θέσις* doch durch 2 *θέσεις*, Taktzeichen gemessen wurde, *ὅτι βραδὺς ὢν τοῖς χρόνοις ἐπιτεχνηταῖς σημασίαις χρῆται, παρακολουθήσεως ἕνεκα διπλασιάζων τὰς θέσεις*. Hiernach fasse ich als den alogischen Teil die nicht auf 2 Taktzeichen zurückgeführte, durch den Namen *μακρά* bezeichnete Länge auf, so dafs einmal, im *ἰαμβοειδής*, die volle Länge, einmal, im *τροχοειδής*, die alogische als Thesis des *χορεῖος* anzusehen ist.

Konnten wir die *ἄλογοι χορεῖοι* nicht mit dem alogischen Daktylus und Kyklikos des Dionys. Hal. gleichsetzen, so können wir sie auch nicht für die Spondeen in jambischen und trochäischen Syzygien ansehen; teils aus demselben Grunde, weil nämlich diese *χορεῖοι* beide mit der Arsis beginnen, während der Spondeus in den trochäischen Syzygien mit der Thesis beginnt; teils weil von einer Auflösbarkeit eines *χορεῖος ἄλογος* überhaupt nichts gesagt und sie im besondern nicht für die alogische *μακρά* angenommen werden dürfte, während in der jambischen Syzygie sowohl die erste als die zweite Silbe des Spondeus auflösbar ist, und ebenso in der trochäischen, wenn auch nicht gleich sehr.

Ich glaube vielmehr, dafs die *ἄλογοι χορεῖοι* in kyklischen, chorischen Tänzen ihre Stelle hatten.*) Dazu pafst der Name der einen Art, *τροχοειδής*. Denn es ist zu beachten, dafs sowohl p. 39 als p. 40 nicht *τροχαιοειδής* gesagt ist, sondern *τροχοειδής*, und das ist um so mehr zu beachten, als der *τροχοειδής* nicht wie der *τροχαῖος* mit der Thesis, sondern mit der Arsis beginnt. Der Name geht freilich, wie *τροχαῖος*, auf *τροχός* zurück; aber es sind die beiden verschiedenen Adjektiva für verschiedene Füfse gebildet, von denen der eine mit der Arsis, der andere mit der Thesis beginnt. Ich verweise auf das über den Trochäus oben und im Philologus 1870 Gesagte, was die Ableitung von *τροχός* betrifft. Der *τροχαῖος* setzt einen kleineren Kreis mit schnellerer Verjüngung für die Entstehung des Namens von _ ◡, der *τροχοειδής* einen gröfseren mit langsamerer für die Entstehung des Namens von _ *α* voraus. Der Rhythmus der beiden *ἄλογοι χορεῖοι* ist ursprünglich ein orchestischer. Sie werden im Kreise so geschritten, dafs der linke Fufs aufsen ist. Beim *ἰαμβοειδής* tritt zuerst der rechte Fufs als Arsis die alogische *μακρά*, dann der linke die volle *μακρά* als Thesis; beim *τροχοειδής* zuerst der linke die volle als Arsis, dann der rechte die alogische als Thesis. Wie stark die Verjüngung zu denken sei, ist in dem allgemeinen *κατὰ τὸν ἀριθμόν* nicht angedeutet. Sie kann nicht bis zur genauen Mitte

*) Ich kann sie nicht in einer Analogie des J. S. Bachschen Fermatenchorals finden, Westphal 'Musik d. griech. Alt.' S. 318 ff. Denn diese pafst doch nur auf den Trochäus, nicht aber auf den Jambus, der doch die Alogie nicht in der Thesis, an seinem Ende haben kann.

gegangen sein; denn das Verhältnis 2. $1^1/_2$ gliche einem Daktylus nicht mehr als einem Jambus. Das *μέσον* und *μεταξύ* bei Aristoxenus Rhythm. Elem. p. 292. 294 bedeutet auch nur allgemein, was in der Mitte zwischen 2 und 1 liegt. Es mag auch mehrere Gröfsen der alogischen *μακρά* gegeben haben, je nach dem Umfang des Kreises, worin der kyklische Chor tanzte. Dahin deutet auch, wenn Aristoxenus sagt, p. 296, das *κατὰ τοὺς ἀριθμῶν λόγους λαμβανόμενον* in der Rhythmik müsse man sich so vorstellen wie in der Intervallenlehre der Harmonik *τὸ δωδεκατημόριον τοῦ τόνου καὶ εἴ τι τοιοῦτον ἄλλο ἐν ταῖς τῶν διαστημάτων παραλλαγαῖς λαμβάνεται.*

Diese *ἄλογοι χορεῖοι* nun wurden auch paarweise angewandt und hiefsen dann *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τροχοειδῆ* und begannen mit der Thesis, schlossen mit der Arsis, die aus je 1 Fufs bestanden; Aristid. Quint. p. 40. Auch dies spricht gegen ihre Identifizierung mit dem Spondeus in der jambischen und trochäischen Syzygie; denn dieser steht nicht paarweise, sondern nur an der ungeraden oder der geraden Stelle. Fragt man nun, wie denn ein dem Daktylus ähnlicher Rhythmus dazu kommt, in der Lexis jamboeidisch ausgedrückt zu werden (dies nach meiner Meinung nur in der Theorie, denn in der Praxis wird man die Zählung eines Konsonanten = $^1/_2$ nicht angewandt haben), so meine ich, dafs man dadurch dazu geführt sei, dafs man die Alogie zweier Längen, aus denen rhythmisch der Fufs bestand, die aber nicht immer gleich grofs war, sondern je nach dem Umfang des Kreises, worin geschritten wurde, auf einer schnelleren oder langsameren Verjüngung beruhte, so darstellte, dafs man für die alogische *μακρά* Positionslänge, für die volle *μακρά* natürliche Länge wählte und in Ausführung dieses Grundsatzes für die alogische Länge die kürzeste Positionslänge aus einem kurzen Vokal und einem Konsonanten, für die volle Länge dann aber eine aus langem Vokal und einem Konsonanten nahm, weil man die Positionslänge der ersten ja nicht anders bilden konnte, als indem man auf den kurzen Vokal mindestens 2 Konsonanten folgen liefs, aber doch nicht mehr als 2 Konsonanten nehmen wollte, um doch durch 2 einander noch möglichst nahe lange Silben das rhythmische Verhältnis des Daktylus darzustellen, welches ja das war, dem der alogische Rhythmus glich. So ist denn das Ähnliche mit dem Jambus in dem theoretischen Beispiel stärker, als es in der Praxis meistens war, ausgedrückt. Dies ist nicht ganz entsprechend. Es ist aber auch der Name *ἰαμβοειδής* nicht der klare Gegensatz zu *τροχοειδής*, und der letztere Name dürfte ein älterer als jener sein. Dafs Aristides Qu. jenen voranstellt, darf dabei nicht irre machen; denn der Name *τροχοειδής* konnte nicht auf den Satz führen, dafs der betreffende *χορεῖος ἄλογος* ◡ ◡ *α* dem Trochäus ähnlich sei. Die Ähnlichkeit nach den Teilen der Lexis mit einem diplasischen Fufs konnte nur bei dem Namen *ἰαμβοειδής* ausgesprochen werden. Wenn aber dies nicht der klare Gegensatz ist, so wird *τροχοειδής*, das überhaupt keine metrische Anspielung enthält, der ältere allgemeine Beiname für denjenigen *χορεῖος* gewesen sein, welcher nur in kyklischen Tänzen gebraucht wurde, den *ἄλογος*. Davon sonderte man denjenigen, der auch sonst gebraucht wurde, nämlich in geradem Vorwärts-

schreiten, als *τροχαῖος*. Nur in sehr kleinen Kreisen konnte dieser von den 2 neben einander schreitenden Füfsen gebraucht werden; für gewöhnlich brauchte man seine Verhältnisse für das Vorwärtsschreiten in gerader Richtung mit einem weiten Schritt des linken und einem engen des rechten Fufses. Innerhalb des *τροχοειδής* aber sonderte man später die Form α ◡◡ aus und nannte sie *ἰαμβοειδής*, während man für die Species ◡◡ α den Namen des Genus behielt.

Die *δάκτυλοι κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τροχοειδῆ* nun sind *μικτοί*, die bald in *χρόνοι*, bald in *πόδες* aufgelöst werden. Sowohl die *χρόνοι* als die *πόδες* bilden im bezüglichen Fall *θέσις* und *ἄρσις*, die 2 *ποδικὰ μέρη*. Denn *πούς* bezeichnet sowohl Einzelfufs als zusammengesetzten Fufs, und es ist in letztem Fall der Einzelfufs darin zugleich *χρόνος*, gewesener Takt, aus den *ποδικὰ μέρη*, Thesis und Arsis, bestehend. Vgl. p. 34 von den *διαφοραὶ ποδῶν*, worunter ist die *συνθέσει, ᾗ τοὺς μὲν ἁπλοῦς εἶναι συμβέβηκεν, ὡς τοὺς δισήμους, τοὺς δὲ συνθέτους, ὡς τοὺς δωδεκασήμους· ἁπλοῖ μὲν γάρ εἰσιν οἱ εἰς χρόνους διαιρούμενοι, σύνθετοι δὲ οἱ καὶ εἰς πόδας ἀναλυόμενοι.* Diese *σύνθετοι* nun sind noch keine *μικτοί*, von denen sie auch p. 36 unterschieden werden. Die *μικτοί* sind bald *ἁπλοῖ*, bald *σύνθετοι*. Wenn sie *σύνθετοι* sind, so sind die Zeiten, *χρόνοι*, nicht (p. 34) *ἁπλοῖ*, sondern sind *πολλαπλοῖ, οἳ καὶ ποδικοὶ καλοῦνται*, bestehen aus gewesenen Takten. Wenn sie aber *ἁπλοῖ* sind, so sind die Zeiten auch *ἁπλοῖ*, d. h. bestehen sie nicht jede aus mehreren rhythmischen Zeiten, nämlich wie in den *σύνθετοι*, denen des gewesenen Taktes, dem eine solche zusammengesetzte Zeit im *σύνθετος* gleich ist. Jeder solche *ἁπλοῦς χρόνος* ist aber in den *μικτοί*, wenn sie in *χρόνοι* aufgelöst werden, von solcher Länge, dafs er in mehrere *χρόνοι*, die aber nicht je *ποδικὰ μέρη* bilden, aufgelöst wird, und ist insofern ein *χρόνος σύνθετος*, vgl. p. 33; was hier der Fall ist, wenn z. B. α _ α _ aus 2 *χρόνοι* besteht.

Wie sollen wir uns dies orchestisch vorstellen? Ich meine so. Wenn die *μικτοί, ποτέ*, in *ῥυθμούς* aufgelöst werden, welche *ῥυθμοί* auch *χρόνοι* sind, so werden sie zweimal abwechselnd mit den beiden Füfsen getreten; wenn sie aber *ποτέ*, also ein ander Mal, in *χρόνους* aufgelöst werden, die nicht auch *ῥυθμοί* sind, so werden sie mit einmaligem Wechsel der beiden Füfse getreten; jeder Fufs tritt beziehungsweise in den 2 alogischen Daktyloi je fast 4 Engen, in den 4 andern *μικτοί* je 3 Engen, während der andere fortdauernd steht. Die Enge in diesen *μικτοί* wird daher eine kleinere sein als in andern Füfsen, wo zu je einer langen oder kurzen oder 2 kurzen ein und derselbe Fufs tritt. Es verhält sich mit dem Raum wie mit der Zeit. Wie bei verschiedenem Tempo, *ὡς πρὸς τὴν ἑκάστου κίνησιν τῶν μελῳδούντων*, p. 33, dieselbe Zeitgröfse einen *χρόνος πρῶτος* und einen *διπλασίων* desselben ausmachen kann, so auch kann die Enge, der kleinste Schritt, gröfser oder kleiner in verschiedenen Arten der *ὄρχησις* genommen werden.

Es ist nun zu beachten, dafs in allen 6 *δάκτυλοι* die *θέσις* der *ἄρσις* vorangeht. Dies scheint mit der Natur der *μικτοί* zusammenzuhängen, da

es durchstehend ist. Trifft es mit der Reihenfolge in der trochäischen Syzygie – ⏑ – ⏑ zusammen, so ist das zufällig. Es weicht aber bei der jambischen und bei den 2 *βακχεῖοι*, p. 37 und p. 40, dem *ἀπὸ τροχαίου* und dem *ἀπὸ ἰάμβου*, d. i. dem Choriamb und Antispast ab, wenn diese *σύνθετοι*, nach der Terminologie des Aristides *συζυγίαι*, sind. Er sagt p. 37 nicht, dafs ⏑ – ⏑ –, – ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – – ⏑ aus *θέσις* und *ἄρσις* oder dafs es aus *ἄρσις* und *θέσις* bestehe. Es war eben beides möglich. Und die früheren Erörterungen über die Betonungen ⏑́ ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ –́, – ⏑ ⏑ –́, ⏑ – –́ ⏑ werden daher durch diese Angaben über die *μικτοί* nicht aufgehoben. Schwierig ist es, einen Grund für diese gemeinsame Reihenfolge in diesen zu finden. Ich möchte auch die 4 ersten wie die beiden *ἄλογοι* den kyklischen Chören zuweisen. Wenn der grofse Kreis in die Runde schritt, brauchte er die *ἄλογοι*. Wenn er sich in kleine Kreise verteilte, Epicyklen tanzte (vielleicht ursprünglich mit kosmischer Symbolik), brauchte er, bei starker Verjüngung der Entfernung zwischen den gedachten Radien, jene andern 4 *μικτοί*. Alles Gehen im Kreise aber ist ein in sich zurückkehrendes, im ganzen am Platz bleibendes, nicht aber ein vorwärts strebendes; und so eignet sich dafür nicht so gut das Vorwärtsstreben von der Arsis zur Thesis als das von dem kräftigeren Anfang der Thesis aus zur Arsis Verlaufende.

Vgl. auch Aristot. Problem. XIX 15, wo es heifst, dafs die *ἀντίστροφος ἀριθμός* ist *καὶ ἑνὶ μετρεῖται*, im Gegensatz gegen agonistische Leistungen einzelner Virtuosen in Nomen und früheren Dithyramben. Diese wurden also nicht *ἑνί*, mit 1, gemessen. Sie waren also nicht eine rationale, sondern eine irrationale Gröfse, enthielten alogische Versfüfse. Und da diese und das *ἑνὶ μετρεῖσθαι* sich ausschliefsen, so enthielten also die Antistrophen keine alogischen Füfse. Somit sind die *ἑπτάσημοι* und die Polyschematisten nicht als alogisch anzusehen. Agonistisch sind aber nach eben jener Stelle des Aristoteles auch *τὰ ἀπὸ σκηνῆς*, was nicht mit *κομμοί* gleichbedeutend ist, die eine gemeinsame Leistung von Chor und Schauspielern sind.

Ich kehre zur Erörterung der noch übrigen wichtigen Grundformen zurück.

Die beiden Joniker bestehen, Arist. Quint. p. 36, *ἐξ ἁπλοῦ σπονδείου καὶ προκελευσματικοῦ δισήμου*, und umgekehrt = – –, ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑, – –. Diese Auffassung liegt auch dem Ausdruck *ἰωνικὸν ἑφθημιμερές, ἑφθημιμερῆ* Heph. ed. Gaisf. it. p. 67, 84 und 4 zu Grunde. Aristoxenus p. 302. 304 Mor. widerspricht dieser nicht. Denn er redet dort von den *λόγοι* in den verschiedenen *μεγέθη* und so auch im besondern von den beiden möglichen *λόγοι* im *ἑξάσημον μέγεθος* nur allgemein und ohne eine Berücksichtigung des Umstandes, ob der Fufs, der das bezügliche *μέγεθος* hat, ein aus Füfsen zusammengesetzter ist oder nicht. So kann das *ἑξάσημον μέγεθος* sowohl = – ⊔ oder = – – – oder = ⏑ ⏑, – – und – –, ⏑ ⏑ sein; und – – – kann einfach oder durch Zusammenziehung = –, – – und – –, ⏑ ⏑ sein.

Die Joniker sind mit Trochäen verwandt, welche auch in jonische Metra eingefügt werden. Ich denke mir dies so, dafs –́ – ⏑́ ⏑ (μ ϵ μ) sowie ⏑́ ⏑ –́ – (μ μ ϵ) sich den Trochäen nähern, indem –́ und ⏑́ verlängert werden, bei den Ver-

längerungen zusammen gleich verkürzt wird, und ⏑ seine Gröſse behält. Dann entsteht eine Ähnlichkeit mit den Syzygien $\underset{\mu}{\acute{-}}$ ⏑ $\underset{\varepsilon}{-}$ ⏑ und $\underset{\varepsilon}{-}$ ⏑ $\underset{\mu}{\acute{-}}$ ⏑. Die *λέξις* drückt dies trochäisch aus. Die Reihenfolge der Schritte ist nach der Analogie r l r l.

Für die Erklärung der *anaclasis* ist orchestisch wichtig Mar. Victor. rec. Keil 93, 23—25: *anaclomena appellant, quod retrorsum inclinentur, ut in quibusdam saltationum gesticulis nostra corpora pone pandantur* (von *pandare*). In *Cybele rotabo crines,* r. l., r. l., r. l., r. l., gilt von *ta* die erste Hälfte als zweite Zeit der letzten Länge der Silbe nach *le,* welche dem linken Fuſse zukäme. Der rechte schreitet gleich eine Weite = 2 Engen, wovon er bei der ersten Zeitkürze den Leib zurückhält, zurückbeugt, und bei der zweiten, die dem rechten zukommt, vorbeugt, gerade richtet. Die Silbe *ta* = ½ ist Synkope zweier gebundener Viertel, deren erstes guter, das zweite schwacher Taktteil ist: ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –; man schreibe dies mit verschiedenen Noten:

Auch auf das zusammengesetzte Geschlecht der Epitriten übertrage ich diese Methode der *παραλλαγαί,* um dadurch die Zusammengehörigkeit der beiden Teilfüſse auszudrücken. Sie gehören mit den Päonen zum jonischen Geschlecht, und ich denke mir die Einheit durch eine Annäherung ebenfalls an die jambische und trochäische Syzygie, die *ἐπιτάσημος,* hergestellt. Vergleiche die Formen $\underset{\varepsilon}{-}$ ⏑, $\overset{\mu}{⏑⏑}$ ⏑ und $\underset{\varepsilon}{-}$ ⏑ $\overset{\mu}{-}$ –, sowie ⏑ $\underset{\varepsilon}{-}$ ⏑ $\overset{\mu}{⏑⏑}$ und ⏑ $\underset{\varepsilon}{-}$ – $\overset{\mu}{-}$, dann $\overset{\mu}{⏑⏑}$ ⏑ $\underset{\varepsilon}{-}$ ⏑ und $\overset{\mu}{-}$ – $\underset{\varepsilon}{-}$ ⏑, endlich ⏑ $\overset{\mu}{⏑⏑}$ ⏑ $\underset{\varepsilon}{-}$ und – $\overset{\mu}{-}$ ⏑ $\underset{\varepsilon}{-}$, indem je 2 Längen und 2 Kürzen an gleicher Stelle gleich behandelt werden.

Der Dochmius besteht aus einem dreizeitigen und einem fünfzeitigen Fuſs, und Hephästion ed. Gaisford² S. 60 heiſst er eine Syzygie aus Jambus und Päon.

Dieselbe Gröſse von 8 kann auch in 4 und 4 gegliedert werden, ist dann aber kein Dochmius.

Westphal 'Metr.' I² 853/4 verwirft die Gliederung in 3 und 5 oder 5 und 3, weil nach Aristoxenus ein solches Megethos von 3. 5 oder 5. 3 = 8 in der fortlaufenden Rhythmopöie nicht vorkommen, sondern 8 in derselben nur in 4. 4 gegliedert werden könne. Da nun aber doch in der fortlaufenden Rhythmopöie Dochmien von Äschylus und den übrigen Tragikern mit groſser Vorliebe verwandt würden, so müsse eine Pause zu Hilfe genommen und der Dochmius als katalektischer bakcheischer Dimeter ⏑ – –, ⏑ – ⋀ angesehen werden. Aber Aristoxenus bespricht hier die Gröſsen nur insofern, als sie Füſse sein können; er handelt von den *τρία γένη τῶν ποδῶν* (*τῶν* om. R.) *καὶ συνεχῆ ῥυθμοποΐαν ἐπιδεχομένων.* Allerdings spricht er nur von *τρία γένη,* aber auch nur von *πόδες* der fortlaufenden Rhythmopöie. Ob auch bei *κῶλα, μέτρα,* die nicht zugleich *πόδες,* aber solchen an Gröſse gleich sind, in der fortlaufenden Rhythmopöie nur 3 Geschlechter oder mehr mög-

lich sind, davon sagt er nichts. Es ist also ein Fehlschlufs, dafs die Gröfse 8, weil sie als Fufs der fortlaufenden Rhythmopöie nicht in 3. 5 oder 5. 3 gegliedert sein könne, nicht als Metrum oder als Kolon, wenn dies kein Fufs ist, ohne Pause holoklerisch gegliedert werden könne. Der Dochmius ist nach Aristoxenus kein *πούς* der fortlaufenden Rhythmopöie, dies folgt aus seiner Entwicklung der Gliederung solcher Füfse von verschiedenen Gröfsen; und er ist nach ihm überhaupt kein *πούς*, dies folgt aus der Thatsache, dafs er auch in fortlaufender Rhythmopöie vorkömmt, welche Thatsache natürlich Aristoxenus nicht wegleugnen wird.

Hiermit stimmen die positiven Angaben der Scholien zu Äschylus Septem 103 und 128. Diese lauten, 103: *ἄν ποτ' εὐφιλήταν ἔθου: ὁ μέντοι ὀκτάσημος ῥυθμὸς οὗτος πολύς ἐστιν ἐν θρηνῳδίᾳ καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρήνους καὶ στεναγμούς. ἔστι δὲ δοχμιακά. ὅμοιον τὸ ʽΠόλεμος αἴρεται πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς' παρὰ Ἀριστοφάνει ἐν Ὄρνισιν. ἀλλὰ καὶ παρ' Εὐριπίδῃ ʽἘγὼ δ' οὔτε σοι πυρὸς ἀνῆψα φῶς νόμιμον ἐν γάμοις'*, und 128: *ἄλευσον· σέθεν γὰρ ἐξ αἵματος: σύ τ' ὦ Διογενές: καὶ ταῦτα δὲ δοχμικά ἐστιν καὶ ἴσα, ἐάν τις αὐτὰ ὀκτασήμως βαίνῃ. κυρίως δὲ εἶπον βαίνῃ· ῥυθμοὶ γάρ εἰσι· βαίνονται δὲ οἱ ῥυθμοί, διαιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται.* Die beiden Scholien scheinen aus verschiedenen Quellen zu stammen, weil im ersteren *δοχμιακά*, im letzteren *δοχμικά* steht. Doch stimmen sie überein, indem sie beide von *ῥυθμός* und *ὀκτάσημος*, nicht aber von *πούς* reden.

Von Pausen und Dehnungen ist hier nichts gesagt, und es bedarf auch nicht der Annahme solcher, um einen Gegensatz zum *ὀκτασήμως βαίνειν* zu finden. Ein solcher Gegensatz ist nämlich in dem *ἐάν τις αὐτὰ ὀκτασήμως βαίνῃ* angedeutet. Er besteht einfach darin, dafs *ταῦτα*, nämlich *σύ τ' ὦ Διογενές*, auch nicht als Ganzes, sondern als zwei Ganze ⏑ _ und ⏑ ⏑ ⏑ _, Jambus und vierter Päon, aufgefafst werden kann.

Wenn aber dieses als Ganzes, oktasemisch geschritten wird, so kann es sowohl dochmisch als isisch sein.

In ersterem Fall ist es 3. 5 oder 5. 3 zu schreiten; wie, ist nicht gesagt und entscheide ich nicht, obwohl die Cäsur für 3. 5 ist. Arsis dieses *ῥυθμός* ist wohl 3, *βάσις* (Thesis) 5. Das *ταῦτα* ist aber so zu fassen, dafs der als Lemma angeführte Dochmius ein Beispiel nicht blofs gleicher, sondern auch ähnlicher Formen ist. Als *δοχμιακά* werden nämlich zu 103 vorher *ὀκτάσημοι ῥυθμοί* von den Formen ⏑ ⏑ ⏑ _ ⏑ _ und ⏑ _ _ ⏑ _ angeführt.

Wie soll aber die isische Gliederung von ⏑ _ ⏑ ⏑ ⏑ _ vorgestellt werden? Da Längen im allgemeinen stärker als Kürzen sind, so wird der Iktus auf die Schlufslänge zu setzen sein; denn bei der Teilung in ⏑ _ ⏑ und ⏑ ⏑ _ wird man ihn nicht auf die Länge in der Mitte der ersten 4 setzen wollen. Ist nun die zweite 4 ein Anapäst, so dürfte die erste auch einen analogen Nebeniktus haben. Wir erhalten eine entsprechende Rhythmisierung, wenn wir die erste 4 als ⏑ ⏑͡⏑̇ ⏑̇ auffassen, als Prokeleusmatikos *διπλοῦς*, wohl zu unterscheiden von ⏑ ⏑̇ ⏑ ⏑̇, d. i. zwei Pyrrhichien oder, nach Aristides, 2 *προκελευσματικοὶ ἁπλοῖ*; den Anapäst nennt dieser *ἀνάπαιστος ἀπ' ἐλάσσονος*. Es wird aber die Möglichkeit isischer Gliederung sich ebensowohl wie die der

dochmischen auch auf die Formen ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – und ⏑ – – ⏑ – erstrecken, welche isisch dann auf ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑́⏑ ⏑ ⊥ und ⏑ ⏑́⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⊥ zurückzuführen sind.

Analog werden alle solche, d. i. oktasemische Formen sowohl dochmisch als isisch geschritten werden können. Orchesis und Melos werden den Einzelfall klar gemacht haben. Die Schritte der isischen Gliederung gehen geradeaus, die des Dochmius schräg. Die Bindungen, analog unseren Synkopen, denke ich mir so, daſs gleich 2 Diastemata genommen werden, wodurch in gewissen Fällen die beiden Füſse um 3 Diastemata getrennt werden und etwas Gewaltsames entsteht, so ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – r r l, r r l, wo zu Anfang eine solche Entfernung des voranschreitenden rechten Fuſses eintritt, und ⏑ ⏑ ⏑ ⁀ ⏑ –, r r l l r l, wo eine solche Entfernung des voranschreitenden linken Fuſses entsteht. Das Melos singt die durch Bindung entstandenen Längen entweder auf zwei Töne verschiedener Höhe oder auf einen, in der Mitte kurz unterbrochenen Ton.

Werden diese Silben nur als Metra angesehen, also nach Weise der χωρίζοντες, ohne Arsis und Basis der Stärke, ohne Iktus, so sind sie nach der Wortabteilung zu nennen, d. i. z. B. σύ τ' ὦ Διογενές ist ein Jambus und ein vierter Päon, kein Ganzes.

Wie aber wird auszudrücken sein, in Orchesis und Melos, daſs der oktasemische Rhythmus ein solcher ist, ein Ganzes, und nicht 2 selbständige Füſse? Zunächst durch sich ausgleichende Parallagai: also isisch z. B. ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ – und dochmisch z. B. ⏑ –, – ⏑ –.*) Sodann durch die Setzung des Iktus, verschiedene Stärken des Tritts und des Tons.

Einen Anhalt für die Iktusstellen geben die Wortaccente nicht.

Christ 'Metr.[2]' 277 fg. will einen Nebeniktus des Dochmius auf der Anfangssilbe aus Wortaccenten auf dieser Stelle schlieſsen, wogegen R. Klotz in Bursians Jahresbericht, XI. Band 36. 1883. III. S. 304, mit Recht auf Formen wie φαίνεται ἔνθ' ἕλη—ξεν aufmerksam macht; wo die Verkürzung des -αι sich gerade so zeigt, wie sie in den Anapästen, Trochäen und Jamben des attischen Dramas allein in der Iktussilbe zulässig ist, mag man auch mit Christ nur an Nebenikten denken. Eine Stütze für das Vorkommen solch eines Iktus auf dem Anfang bieten die alten Theoretiker nicht.

R. Klotz selbst, a. O. S. 300 ff., will aus Dion. Hal. comp. verb. Schaefer p. 130 ff. aus den Veränderungen des Wortaccents im Melos, die dort im einzelnen angegeben sind, auf die Hauptiktusstelle schlieſsen. Und a. O. XLVIII (1886. III) S. 60 beruft er sich darauf für seine Erklärung des Dochmius durch Hyperthesis 8/8 ⏑, ⊥ ⊥, ⏑ ⏑⏑ | ⏑, ⊥ ⊥, ⏑ ⏑⏑ u. s. w. aus (θίοις ἄρσις | θίοις ἄρσις) dem anapästischen Monometer und Dimeter, und ⏑ ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – durch solche Hyperthesis aus der anapästischen Tripodie: indem er aus Dionys

*) Nicht die zweizeitige Arsis des hemiolischen Fuſses vergröſsere ich, sondern, damit der Hauptiktus auch die gröſste Länge und Weite habe, eben dessen Zeit. Im selbständigen Päon wird die zweizeitige Arsis sogar verlängert und derselbe anders als der Teilfuſs im Dochmius vorgetragen.

schliefst, dafs die ersten beiden Hebungen im Dochmius die Ikten hatten, die letzte tonlos war. Allein Dionys deutet nicht irgendwie an, dafs der Iktus im Melos mit der Höhe verbunden sei, und wenn er von Erhöhungen und Vertiefungen des ungefähr ein Quintintervall ausmachenden unbestimmt hohen Wortaccents zu bestimmten musikalisch komponierten Intervallen des Gesangs redet, so giebt er auch nicht an, wie viel diese Erhöhungen und Erniedrigungen betragen und welche Silbe in den zitierten Rhythmen, insbesondere Dochmien den höchsten Ton habe. Man kann auch nicht glauben, dafs die paar angeführten Dochmien, weil sie eine gewisse Übereinstimmung von Höhen und Tiefen des Melos haben, überhaupt eine solche Folge von Höhe und Tiefe im Dochmius im allgemeinen beweisen. Wie der starke Taktteil bei uns bald höher bald niedriger als der schwache ist, so wird das auch bei den Alten gewesen sein. Im nicht gesungenen Vers steht ja bei den alten Griechen der Accent sogar oft auf den Arsen. Vgl. auch Christ 'Metr.'[2] S. 57 im allgemeinen.

Ein Anhalt für die regelmäfsige Stelle des Hauptiktus dürfte aber in der Ausdehnung des zu beherrschenden Teiles im Ganzen zu finden sein. Dies ist im Dochmius der fünfzeitige Fufs. In dessen dreizeitigem Teil also werden wir den Hauptiktus und von den beiden Nebenikten den stärkeren in dem dreizeitigen Fufs, den schwächeren in dem zweizeitigen Teil des fünfzeitigen Fufses zu suchen haben. Da jedoch nach Angabe der Alten – ⏑ – auch im 2-zeitigen Teil stärker als im 3-zeitigen sein kann, so werden wir auch im fünfzeitigen Teil des Dochmius die Setzung des stärksten Iktus auf den 2-zeitigen Unterteil nicht für alle Fälle verwerfen können. Im übrigen belebten Sforzati den Vortrag mannigfaltig, indem sie bald diese, bald jene Stelle trafen. Dadurch ist aber die eben begründete Regel über die Stelle des Hauptiktus so wenig, wie analog die Regel im Hexameter, aufgehoben. Auch wir ändern die Stelle des Taktstriches der Sforzati wegen nicht.

Die verschiedenen Formen des Dochmius sind nun diese. Entweder steht der dreizeitige Fufs voran, Jambus oder jambischer Tribrachys, wobei es keinen Unterschied macht, ob der letztere als Auflösung oder als ursprünglich gedacht wird; und der fünfzeitige folgt, sei es ein ursprünglicher Kretikus, mit oder ohne Auflösungen, sei es ein ursprünglicher Päon, erster oder vierter, mit oder ohne Zusammenziehung des Pyrrhichius. Oder der fünfzeitige Fufs steht voran, sei es ein ursprünglicher Bakchius ohne oder mit Auflösungen, sei es ein ursprünglicher Päon, dritter oder vierter, mit oder ohne Zusammenziehung. Ist der fünfzeitige Fufs ein ursprünglicher, nicht zusammengesetzter, so schreitet jedes Bein nur eine Arsis oder Basis und es entsteht etwas Gewaltsames durch die Entfernung dreier Diastemata zwischen beiden Füfsen infolge dessen. Diese Füfse sind ⏖ ⏑ ⏖, ⏑ ⏖ ⏖ und ⏑ ⏕ –. Ist er aber ein ursprünglich zusammengesetzter, so schreitet jedes Bein abwechselnd 2 Arsen und Basen, beziehungsweise die Arsis und Basis des Pyrrhichius zusammengezogen zu 1 Schritt, und die Entfernung wird nie eine von 3 Diastemata. Das eigentlich Dochmische tritt also

stärker bei den unzusammengesetzten Formen des hemiolischen Fufses hervor, den $^5/_4$ Formen, ◡ – –, – ◡ –, ◡ ◡ ◡ –, vielleicht auch – ◡ ◡ ◡; doch findet es auch bei den zusammengesetzten ◡ ◡, ◡ – und – ◡, ◡ ◡ und ◡ –, ◡ ◡ der $^3/_4 + {^2/_4}$ oder $^2/_4 + {^3/_4}$ Formen statt. Vgl. Brambach 'Rhythmische und metrische Untersuchungen' IX und 153. Mit einem Iktus scheint ein Dochmius nicht zu beginnen, daher nicht mit – ◡ – und – ◡, ◡ ◡ und ◡ ◡, – ◡. Die Alten setzen zusammen aus Jambus und Kretikus oder Bakchius und Jambus. Auch aus Jambus und erstem Päon: Heph. Gaisf.[2] p. 60 Schol. *ἐνταῦθα οὖν δόχμιον ῥυθμὸν φησίν, ἴαμβον καὶ παίωνα πρῶτον, τουτέστιν ἐκ βραχείας καὶ μακρᾶς καὶ μακρᾶς καὶ τριῶν βραχειῶν· τινὲς γὰρ οὕτω μετροῦσι,* wo unklar bleibt, ob –, ◡ ◡ ◡ oder – ◡, ◡ ◡ gemeint ist. Aristides 39 M. ist das Wort *παίων* nicht von der viersilbigen Form gemeint, wie eben vorher p. 38 die Bezeichnung der dreisilbigen mit diesem Worte zeigt.

Für die Ursprünglichkeit auch von ◡ – ◡ ◡, ◡ – spricht Hippol. 815 der einmalige enge Seitenschritt, verbunden mit der ostwestlichen und westöstlichen Seitenrichtung gegenüber der nordsüdlichen; wogegen 883 ◡ –, ◡ ◡ ◡ ◡ der Jambus westöstliche, die 4 Kürzen aber nordsüdliche Richtung haben und letztere durch Auflösung und Adiaphoros aus –́ ◡ – entstanden sind.

Das ist nun aus allem Bisherigen klar, dafs Verse, deren Zusammensetzung in der blofsen Lexis und dem blofsen Melos undeutlich bleibt, durch Orchesis dem Auge sofort deutlich werden konnten. Denn das Auge bemerkt die Raumentfernungen schärfer und rascher als das Ohr die Zeitgröfsen. Das Ohr mufs den Verlauf der Zeit ganz abwarten und soll dann sofort über die Erinnerung rhythmisch aburteilen; das Auge aber sieht die eine Stellung gegenwärtig, und für die andere hat die Erinnerung einen Anhalt an dem Anblick des noch gegenwärtigen Bodens, auf dem die andere soeben stattfand. In den Partituren mufste natürlich der Rhythmus sowohl für die Orchesis als für den Gesang bestimmt bezeichnet werden. Wie das vielleicht geschah, darüber s. u.

Ich ziehe nunmehr aus allen diesen Erörterungen die Summe.

Als allgemeinen Satz, an den wichtigsten Füfsen namentlich aus Diomedes erwiesen und auf die übrigen folgerecht erweitert, spreche ich aus, dafs den gemessenen Zeiten der gesungenen Silben in gleicher Gröfse die Zeiten der Schritte, d. h. die Zeiten, während welcher die Füfse nach dem jedesmaligen Schreiten standen, entsprachen, und dafs dem Verhältnis der Zeiten das Verhältnis der Räume entsprach, d. i. der Entfernungen, welche die Füfse vor einander in den *φοραί* durchschritten, die den Zeiten vorangingen, indem die Füfse aus einem *σχῆμα*, d. i. bei den Füfsen einer Stellung in die andere übergingen, und in welchen Entfernungen sie während der auf das jedesmalige Schreiten folgenden Zeit auseinanderstanden. Vor einer Kürze und einer Länge schritt man eine Enge und eine Weite, und während einer Kürze und einer Länge standen die Füfse eine Enge und eine Weite auseinander. Die Gröfse einer Enge war, wie die einer Kürze,

nicht eine absolute, stets gleiche, sondern eine relative, in verschiedenen Tanzarten verschiedene. Und demgemäfs entsprach auch jedem einfachen *πούς* der *λέξις* ein einfacher *πούς* der *ὄρχησις*, d. h. ein Schrittpaar, indem 1. der eine Fufs das eine, der andere das andere *ποδικὸν μέρος* trat, und zwar so, dafs der Tanzende auf dem einen Fufs ruhte, während der andere das andere, sei es aus einer unaufgelösten oder aus einer in zwei Engen aufgelösten bestehende *ποδικὸν μέρος* trat; 2. die Füfse nach den Schritten so lange standen, wie die Silben währten. Vgl. Quintil. Instit. IX 4, 139: *Atqui corporis quoque motui quaedam tempora assignas; pedes non minus saltationi quam modulationibus adhibet musica ratio numerorum.*

Zur genauen Auffassung dieser Sätze hebe ich noch zweierlei hervor. Erstens, dafs nur der Raum, um welchen der Tänzer im Wege weiter kommt, d. i. die Strecke vor dem stillstehenden Fufs, beim Weiterschreiten des andern für die rhythmische Rechnung in Betracht gezogen wird. Sodann, dafs das Hüpfen, wobei der Tanzende während der Vorwärtsbewegung nicht auf einem Fufse steht, von mir nicht in Betracht gezogen ist, weil es nur in Komödien und vielleicht in Satyrdramen, und auch da nur in untergeordneter Weise, aber nicht in Tragödien, von denen ich handle, vorgekommen sein kann.

Ferner habe ich an der jambischen Syzygie nachgewiesen und habe davon auf alle Syzygien die Regel ausgedehnt, dafs darin die Einheit durch sich ausgleichende Vergröfserung und Verkleinerung bestimmter Teile in den Einzelfüfsen hergestellt wird. Es ist dies etwas anderes als der *ductus rhythmicus* Böckhs 'Metr. Pind.' p. 105 sqq. Dieser bringt z. B. _ ◡ _ durch die Messung $2^2/_5$, $1^1/_5$, $2^2/_5$ auf 6 Zeiten, während er nach meiner Entwicklung 5 Zeiten behält, indem die Vergröfserungen und Verkleinerungen sich ausgleichen.

Dafs der Päon sechszeitig sei, folgt auch nicht aus dem Scholiasten zu Hephästion cap. XIII, p. 77 ed. Gaisf. iterum. Wenn nach ihm Heliodor sagt, *κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας*, so ist hier nicht von einer allgemeinen Zeitgröfse der *παιωνικά*, sondern von einer solchen die Rede, welche durch eine elegante *τομή* erst bewirkt werden mufs. Vgl. Diomed. ed. Keil p. 506, 12. 13 von den Päonen: *elegantissimum est igitur, cum per singulos pedes pars orationis impleatur.* Und wo diese Cäsur fehlt, da fehlt also auch die Wirkung und bleiben die *παιωνικά* fünfzeitig. Die Beispiele für Heliodors Behauptung beziehen sich alle auch nur auf Kretiker. Die Meinung ist wohl nicht, dafs die etwas längere Zwischenzeit zwischen den Worten so lang sei, so viel Zeit gewähre, dafs auch die vorhergehende Silbe um 1 *χρόνος* gedehnt zur dreizeitigen werden könne, in diese leere Pausenzeit hinein um 1 Zeit verlängert werden könne; wie das Quintilian von der *brevis pro longa* am Schlufs von Metren lehrt. Denn dann müfste Heliodor hier an 3-zeitige Silben gedacht haben: _ ◡ ⌞_.

Allein davon sagt er nichts, sondern dafs die Pause Zeit gebend die βάσεις zu sechszeitigen mache. Er fafst also diesen sechsten hinzukommenden χρόνος wohl, wie Augustin seine *silentia*, als Pause auf, die einen Teil des Fufses ausmacht, unter andern 6-zeitigen Füfsen. Päone bleiben dann nur insofern noch vorhanden, als blofs die durch Silben ausgefüllten Teile gerechnet werden. Und wir haben an Kompositionen zu denken, die nicht ganz päonisch sind, sondern wo die Päone unter andern, sechszeitigen βάσεις vorkommen, ὡς τὰς ἄλλας. Aber παιωνικά sind, wie es dort vorher ausdrücklich heifst, τὰ ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ und πάντα πεντάσημα. Sie bestehen aber nach Hephästion aus einem und einem halben Fufs, wie die dreisilbigen Füfse aus den zweisilbigen gebildet werden. Dies ist ein sehr eigentümlicher Vergleich. Da die Bildung der Päone aus 1 und 1/2 Fufs mit dem Machen der βάσεις zu sechszeitigen in Verbindung steht, so scheint es, als ob der sechste χρόνος der fehlende halbe Fufs sei, nämlich als halber bezeichnet wie in dem πενθημιμερές des Trimeters die kurze ἄρσις. So hat also Hephästion auch die 3-silbigen Füfse überhaupt aufgefafst und hier auch also Pausen von ähnlicher Wirkung gelehrt. Zu beachten ist ferner der Schlufs des Scholions, wonach auch bei den παιωνικά eine ἐπιπλοκή der μέτρα stattfindet, wenn auch dieser Name nicht erwähnt wird. Es heifst dort nämlich, dafs, wenn man von – ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, – ∪ – die erste fortnimmt, das aus dem Bakchius, und wenn die zweite, das aus dem Palimbakchius übrig bleibt.

Was aber die Entstehung der vier- und dreisilbigen Formen betrifft, so leitet von den beiden Scholien zum Anfang von cap. XIII das erste ∪ ∪ ∪ –, – ∪ ∪ ∪, ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ aus – ∪ –, als dem κύριος πούς, das zweite – ∪ – aus – ∪ ∪ ∪, ∪ – – aus ∪ – ∪ ∪ und – – ∪ aus ∪ ∪ – ∪ ab. Und jenes sagt, dafs αὐτοί die Metriker sagen, es gebe 3 εἴδη des παιωνικόν, τὸ ἐν κρητικῷ, τὸ ἐν βακχείῳ, τὸ ἐν παλιμβακχείῳ· πάντα δέ ἐστι πεντάσημα. Das αὐτοί steht im Gegensatz zum Anfang, wo es heifst, dafs die Metriker das päonische Metrum nicht verwarfen, weil es auch die Rhythmiker nicht thaten (die Rhythmiker, wie aus dem αὐτοί τε οἱ μετρικοί nachher folgt). Denn diese nennen παιωνικά die μέτρα (rhythmische μέτρα, abgesehen von dem Ausdruck derselben in Worten) im hemiolischen Logos. Hemiolisch aber ist das aus 1 und 1/2 Fufs Bestehende, wie Hephästion in dem ausführlicheren Werk sagt. Dies ist etwas anderes, als wenn man es aus 2 Gröfsen zusammensetzt, wovon die eine 1 1/2 mal das der andern ist. In letzterem Fall heifst das Hemiolische so wegen des Verhältnisses des einen Teils zum andern, in ersterem aber so wegen des Verhältnisses des Ganzen zu dem einen gröfseren Teil, der wieder das Doppelte vom kleineren ist. Diese letztere Ansicht ist nicht die der Rhythmiker, denn diese sehen das Hemiolische im Verhältnis der beiden Teile, Arsis und Thesis, zu einander. Es gehen also die Worte, welche berichten, was die Rhythmiker sagen, nur bis zu λόγῳ. Und es ist das ἐν ἡμιολίῳ λόγῳ etwas anderes als das folgende ἡμιόλιον. Dagegen entscheidet nicht, dafs nachher τὸ μέτρον ἐν ἡμιολίῳ im Sinn dieses ἡμιόλιον gesagt ist; denn es steht λόγῳ nicht dabei. Es ist ebenso aufzufassen wie vorher τρία εἴδη, τὸ ἐν κρητικῷ, τὸ ἐν βακχείῳ, τὸ

ἐν παλιμβακχείῳ. Dies führt denn dahin, daſs die Rhythmiker in dem kleineren Teil nicht einen halben Fuſs sahen. Was denn? Entweder im kleineren und gröſseren nur Zeiten oder in beiden ganze Füſse. Es hindert hier nichts die letztere Auffassung, und für sie spricht das oben über Aristides im Verhältnis zu Bakchius u. s. w. Erörterte. Dann ist natürlich die offene Form der Päone die ursprüngliche. Die Folge der Auffassung Hephästions ist die Ursprünglichkeit der dreisilbigen Formen, denn – ◡, ◡ ◡ läſst keine metrische Einteilung in einen ganzen und halben Fuſs zu, weil ◡ ◡, als Teil des Tribrachys ◡ ◡, ◡ angesehen, Auflösung des Teils – von – ◡ wäre und nicht die Auflösung das Ursprüngliche ist. Denn ◡ ◡, ◡ gilt metrisch als Auflösung und nicht – ◡ als Zusammenziehung. Und so sagen denn auch die Metriker αὐτοί, d. h. im Gegensatz zu der Anlehnung an die Rhythmiker so viel als: aus sich selbst (vgl. Kühner 'Ausf. griech. Gr.' II S. 562), nach ihren eigenen Grundsätzen, nach ihrer Auffassung vom ἡμιόλιον. Gemeinsam ist ihnen und den Rhythmikern das Hemiolische im allgemeinen; sie fassen es aber in der konkreten Anwendung auf Verschiedenes bezogen auf und kommen so zu 2 verschiedenen Entwicklungsreihen der päonischen Füſse. Ist nun im ἡμιόλιον der κύριος πούς – ◡ –, so folgt, daſs das παιωνικόν nur – ◡ ◡ ◡ und ◡ ◡ ◡ – δέχεται.

Nun heiſst es, daſs das Metrum nicht von den Päonen παιωνικόν heiſse, sondern weil es ἐν ἡμιολίῳ sei. Wie aber erklärt sich daraus der Name παιωνικόν? Etymologisch ist ja gar kein Zusammenhang vorhanden. Er muſs also in der Bedeutung liegen. Und da scheint mir, daſs παίων den katexochen schlagenden Fuſs bezeichne, den Fuſs, der bei seiner bedeutenden Gröſse und seiner θερμότης durch ein starkes Aufschlagen des Fuſses auf den Boden bei der langen Silbe und dem weiten Schritt charakterisiert ist. Die Form παιάν möchte ich als mit Vokalwechsel zur Form παιών ziehen; wie man auch παιωνίζω und παιανίζω so erklärt, Kühner 'Ausf. Gr.' I S. 112.

Der Name παιὰν κατὰ βάσιν für – ◡ ◡ bei Bakchius Meib. p. 25 beruht wohl darauf, daſs – ◡ als βάσις und ◡ als ἄρσις angesehen wird. Denn κατά bedeutet oft so den Anfang; vgl. die Bezeichnung der βακχεῖοι – ◡ ◡ – und ◡ – – ◡ bei Heph. Schol. ed. Gaisf. it. p. 173 und Anal. Gramm. ed. Keil p. 10 als βακχεῖος κατὰ τροχεῖον und κατὰ ἴαμβον. Daſs aber βάσις hier nicht, wie es p. 22 Meib. definiert wird, σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως bedeutet, ist kein entscheidender Grund gegen diese Erklärung, weil Bakchius doch nicht alle Ausdrücke erklärt und sich sehr alter Ausdrücke, z. B. des Ausdrucks Jambus für ◡ ◡ ◡ und Anapäst für – ◡ ◡ ἐκ Τροϊ bedient, woneben er auch für ◡ – ἴαμβος sagt p. 25; so daſs er also auch βάσις p. 25 im Sinn von θέσις p. 24 gebraucht haben kann.

Bisher ist nur das Verhältnis der Schrittgröſse zur Zeit, welche darauf der Fuſs steht und der Ton dauert, besprochen worden. Es handelt sich aber auch noch um das V e r h ä l t n i s d e r S c h r i t t g r ö ſ s e z u d e r Z e i t, i n w e l c h e r d e r F u ſ s b e w e g t w i r d.

Nach der oben angeführten Stelle aus Psellus, § 6, sind die Zeiten der κίνησις, der μετάβασις von Schema zu Schema, Ton zu Ton, Silbe zu Silbe

wegen ihrer Kleinheit χρόνοι ἄγνωστοι, eine gewisse Grenze der, von der Ruhe vorher und nachher, eingenommenen Zeiten. Auch aus ihnen besteht das rhythmische System, aber nicht wie aus den gewissermaſsen Teilen, die nach ihrer Gröſse erkennbar sind, sondern als aus den diese erkennbaren Teile abgrenzenden Zeiten.

Da bei gleichem Tempo abwechselnd weite und enge Schritte gemacht wurden, so sind die Zwischenzeiten von verschiedener Gröſse, im allgemeinen demgemäſs die einen doppelt so groſs als die andern anzunehmen. Es kam dabei aber im besonderen noch mehreres in Betracht.

Einmal handelt es sich im einzelnen Fall darum, ob der schreitende Fuſs beim Anfang seiner Bewegung neben oder um 1 Enge oder 1 Weite hinter dem stehenden stand, da je nachdem zu der engen oder weiten Vorbewegung vor den stehenden Fuſs nichts oder 1 Enge oder 1 Weite hinzukam. Diese Unterschiede fanden insofern notwendig statt, als doch jedenfalls der Wechsel von engen und weiten Schritten öfter vorkam. Diese Unterschiede sind aber in der Zeit nicht so groſs, daſs dadurch die Unterschiede der χρόνοι ἄγνωστοι erkennbar, berechenbar würden. Auch wird es schwer zu bemerken sein, ob der schreitende Fuſs genau die ganze Zwischenzeit zwischen den Silben und nicht mehr oder weniger gebraucht, oder ob er ein wenig früher oder später sich hebt und setzt.

Bei den Cäsuren liegt es etwas anders. Wenn das Wort aufgehört hat zu tönen, tritt eine etwas längere Zwischenzeit ein. Hier wird dann der schreitende Fuſs sich etwas langsamer vorwärts bewegen, in der Zwischenzeit ein Ritardando bemerklich sein. Dies wird aber nur bei den *principales caesurae* auch für den Zuschauer so sein; bei den *passiones* dagegen (siehe meine Abhandlung über die Betonung des heroischen Hexameters S. 21 ff.) wird es auch der Tanzende nur wenig empfinden.

Es kommt hier ferner im besonderen die Zwischenzeit zwischen ἄρσις und θέσις in Betracht.

Von ihr sagt Bacchius Senior p. 24 Meib.: Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; Ὅταν μετέωρος ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; Ὅταν κείμενος. Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος· διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἐλαχίστην δεικνύων [Musici Scr. Gr. ed. Car. Ianus, Lips. 1895, p. 314, 16 δεικνύουσιν].

Hiernach war die Zwischenzeit zwischen der ἄρσις und θέσις keine τῶν κατὰ μέρος: es war nicht wert, sie als einen mitzuberechnenden Teil zu untersuchen, weil sie wegen ihrer Kürze dem Gesicht und Gehör entging. Das Auge sah den taktierenden Fuſs 1 oder mehr Zeiten schweben oder stehen, der Wechsel des Auf und Ab ging aber so schnell vor sich, daſs es ihn nicht sah, d. h., da es sich doch nicht um Taschenspielerkunst handelte, kaum sah. Aber wie entging er dem Gehör? Tönte die κρούπεζα während des Schwebens und Stehens des vorderen Teils von dem Fuſs, und nur nicht während der Auf- und Ab-Bewegung desselben? Man erwartet eher das Gegenteil. Doch wäre es möglich, daſs die κρούπεζα eine Ein-

richtung mit Federn gehabt hätte, die ein dauerndes Schnarren eines Rades hervorbrachten, welches durch jede solche Bewegung momentan unterbrochen ward. Sonst weiſs ich dies nicht anders zu erklären, als daſs an ein Heben und Setzen des ganzen Fuſses gedacht ist, wofür allerdings das *μετέωρος* spricht; und daſs dabei laut gezählt ward, indem dieser Ton so lange währte als beziehungsweise die Arsis oder die Thesis.

Allein vorhanden war die Zwischenzeit doch und bemerkbar, denn sie wurde ja bemerkt, und sie zeigte, als abgrenzende Zwischenzeit, den Fuſs, d. i. das aus Arsis und Thesis Zusammengesetzte, Ganze, z. B. _ ◡, _ oder _, ◡ _· an,· indem der vorhergehende oder folgende Fuſs mit Arsis oder Thesis begann oder endigte, und anderseits zeigte sie auch die kleinste Zusammensetzung von Buchstaben, die Silben an, nämlich wenn 1 Silbe eine *ἄρσις* oder *θέσις* bildete.

Diese Zwischenzeit nun konnte man in bemerkbarer Weise verschieden nehmen.

Aristides sagt nämlich p. 42 Meib.: *Ἀγωγὴ δ' ἐστὶ ῥυθμικὴ χρόνων τάχος ἢ βραδυτής· οἷον ὅταν τῶν λόγων σωζομένων, οὓς αἱ θέσεις ποιοῦνται πρὸς τὰς ἄρσεις, διαφόρως ἑκάστου χρόνου τὰ μεγέθη προφερώμεθα. ἀρίστη δὲ ἀγωγὴ ῥυθμικῆς ἐμφάσεως ἡ κατὰ μέσων τῶν θέσεων καὶ τῶν ἄρσεων ποσὴ διάστασις.* Hiernach bestand die beste Führung der rhythmischen Verdeutlichung, der den Rhythmus am besten zu Gehör bringende Vortrag darin, daſs man im Ablauf der Mitten, im Verlauf der Mittelzeiten zwischen den Thesen und den Arsen einen Abstand von einer gewissen Weite machte, dieselben etwas auseinanderstellte. Demgemäſs nehme ich für den Schritt an diesen Stellen auch eine etwas gröſsere Dauer, eine etwas langsamere Bewegung als zwischen andern Stellungen an, die solchen Silben entsprechen, welche eine Arsis oder Thesis bilden, z. B. die beiden Kürzen des Daktylus oder die beiden Kürzen einer Auflösung der Länge im Jambus oder Trochäus. Eine *longior progressio* in bildlichem Sinn, d. i. eine zeitliche findet bei einer Auflösung im Gegensatz zu einer kompakten Länge zwar statt; aber diese kann nicht durch gröſsere Entfernungen räumlich dargestellt werden. Letztere entsprechen im *λόγος* nur den gemessenen Zeiten und grenzen unmittelbar aneinander.

Von den beiden Teilen einer Silbe, dem vokalischen und dem konsonantischen, bildet der erste die gemessene Zeit, der letztere die nicht berechenbare, *κατὰ τὸ ποσόν*, nicht als Teil angesehene, nicht erkennbare. Zwischen 2 Silben ist immer ein Absatz, eine Zeit, wo kein Ton erschallt. Zur Silbenteilung vgl. Kühner 'A. Gr.' I S. 182. 183. 273 ff. Die Konsonanten, welche eine Silbe beginnen, werden während des letzten Teils der Fortbewegung des Fuſses, während des Niedersetzens desselben ausgesprochen, worauf dann der gesungene, in seiner Zeitdauer gemessene Vokal ertönt. Etwas länger konnten vorher die Dauerlaute als die Explosivlaute erschallen. Für den schönsten Konsonanten galt bei den Griechen das *τ*.

Nachdem ich nun bisher das Maſsverhältnis der einzelnen Silben, Füſse, Syzygien und der Dochmien besprochen habe, erübrigt noch, ehe ich zu

den Metren übergehe, die Besprechung der *ῥυθμοὶ σύνθετοι κατὰ περίοδον ἐν τῷ ἰαμβικῷ γένει*, Arist. Quint. p. 37. 38 Meib. Es giebt davon 12, in 3 Gruppen geteilte Formen.

1. ⏑ ∸, –̈ ⏑ –̈ ⏑ ∸ ⏑	*τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου*
2. ∸ ⏑ ⏑ –̈, –̈ ⏑ ∸ ⏑	*τροχαῖος ἀπὸ βακχείου*
3. –̈ ⏑ ∸ ⏑, ⏑ ∸ –̈ ⏑	*βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*
4. –̈ ⏑ –̈ ⏑ ∸ ⏑, ⏑ ∸	*ἴαμβος ἐπίτριτος*
5. ∸ ⏑, ⏑ ∸ ⏑ –̈ ⏑ –̈	*ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου*
6. ⏑ ∸ –̈ ⏑, ⏑ ∸ ⏑ –̈ | ⏑ ∸, ∸ ⏑ ⏑ –̈, ⏑ –̈	*ἴαμβος ἀπὸ βακχείου ἢ μέσος βακχεῖος*
7. ⏑ ∸ ⏑ –̈, ∸ ⏑ ⏑ –̈	*βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου*
8. ⏑ ∸ ⏑ –̈ ⏑ –̈, ∸ ⏑	*τροχαῖος ἐπίτριτος*
9. ⏑ ∸, ⏑ ∸ –̈ ⏑, –̈ ⏑	*ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου*
10. ∸ ⏑, ∸ ⏑ ⏑ –̈, ⏑ –̈	*ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*
11. –̈ ⏑, ⏑ ∸ ⏑ –̈, ∸ ⏑	*μέσος ἴαμβος*
12. ⏑ ∸, –̈ ⏑ ∸ ⏑, ⏑ –̈	*μέσος τροχαῖος.*

Wenn von der durch Kommata und Rhythmuszeichen angedeuteten Gliederung zunächst abgesehen wird, so ist die Ordnung in den drei Gruppen die, daſs in den ersten 4 Perioden je 1 Jambus mit je 3 Trochäen verbunden nach der Reihe an erster, zweiter, dritter, vierter Stelle, in den zweiten 4 je 1 Trochäus mit je 3 Jamben an erster, zweiter, dritter, vierter Stelle steht; während in den letzten je 2 von den 4 Syzygien im jambischen Geschlecht stehen, so daſs immer eine ungeteilte von einer andern geteilten umschlossen ist, und zwar nach der Reihe ein Antispast von einem Antispast, ein Choriambus von einem Choriambus, ein Dijambus von einem Ditrochäus, ein Ditrochäus von einem Dijambus.

Das Verständnis der rhythmischen Gliederung ist jedoch nicht durch diese äuſserliche Gruppierung gegeben, welche nur zur ersten Orientierung dient, wie die Linnésche Anordnung in der Botanik. Vielmehr geht jenes erst aus den Namen hervor; wie Aristides am Schluſs des Abschnitts sagt: *αἱ δ' εἰδικαὶ τούτων σχέσεις ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων τὴν ὀνομασίαν εἰλήφασιν.*

Die Namen für 1 und 5, *τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου* und *ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου*, zeigen, daſs *ἀπό* sich auf die Folge des anderartigen Elements auf das anderartige bezieht, was auch sonst sich bei Aristides findet. Allein dies ist nicht so zu fassen, daſs der Nominativ nur den folgenden Teil bezeichnete, sondern so, daſs er das Ganze benennt.

Der Name *ἐπίτριτος* erklärt sich aus dem arithmetischen Sprachgebrauch, wonach im *λόγος ἐπίτριτος* 4 der *ὅρος ἐπίτριτος*, 3 der *ὅρος ὑπεπίτριτος* ist, der gröſsere *ὅρος* aber dem ganzen *λόγος* den Namen giebt. Wie wir nun schon oben bei dem *παιωνικόν* sahen, daſs daſs Verhältnis 1. $1^1/_2$ entweder im Vergleich des einen Teils mit dem andern oder in dem des Ganzen mit einem Teil, dem gröſseren Teil, bestand, so findet auch beim *ἐπίτριτον* ein Ähnliches statt. Während bei dem epitritischen Geschlecht, den 4 Füſsen

◡ –, – – | – ◡, – – | – –, ◡ – | – –, – ◡ ein Verhältnis der beiden Teile vorhanden ist, von denen einer 3, der andere 4 Zeiten mifst, so wird beim ἴαμβος ἐπίτριτος und τροχαῖος ἐπίτριτος das Ganze von 4 Füfsen mit dem gröfseren Teil von 3 Füfsen verglichen. Dafs nun das Ganze hier, wie beim epitritischen Geschlecht, eben epitritisch und nicht hypepitritisch heifst, ist insofern gegeben, als *a potiore fit denominatio.* Dafs aber ἴαμβος und τροχαῖος die Namen für Perioden sind, worin je 3 Trochäen neben 1 Jambus und 3 Jamben neben 1 Trochäus vorkommen, erklärt sich daraus, dafs der 1 Fufs eben jedesmal hier der hinzukommende ist. Auf die Verschiedenartigkeit der Füfse in dem jambischen Geschlecht ist bei dem Drittel, das hinzukommt, nicht gesehen, sondern nur auf den gleichen Zeitumfang, der diplasisch eingeteilt ist. In dem Namen für diese beiden δωδεκάσημοι ist aber darauf gesehen, um eben sie von einander zu unterscheiden.

Stellen wir nun diese 4 Perioden zusammen, so ist ihr gemeinschaftliches Eigentümliche, dafs der eine jedesmal vereinzelt stehende Fufs an einem Ende, sei es zu Anfang oder am Schlufs, steht. Es führt dies auf ein Verhältnis von 1 Fufs zu 3 Füfsen von je gleicher Gröfse, somit auf eine triplasische Gliederung.

Fragen wir, wie diese Perioden getanzt seien, so kann einfach ein steter Wechsel der Füfse stattfinden, wo der Jambus auf die 3 Trochäen und die 3 Jamben auf den 1 Trochäus folgen. Denn hier schliefst sich die Enge des folgenden Jambus an die des voraufgehenden Trochäus an; und es ist nur eine Enfernung von 2 Engen zwischen den beiden Füfsen erforderlich, in 4 l r l r l r, r l und in 5 l r, r l r l r l. Wo aber der Trochäus auf die 3 Jamben und die 3 Trochäen auf den 1 folgen, in 1 und 8, würde beim Übergang vom Jambus zum Trochäus der rechte Fufs zweimal 2 Weiten nach der Reihe, also 4 Engen Entfernung vom linken treten und stehen müssen, wenn ein solcher steter Wechsel stattfände. Es mufs daher hier bei dem Jambus, nachdem der weite Schritt desselben geschehen ist, der rechte Fufs nachgezogen und neben den linken gesetzt werden, damit dann der Trochäus in gewohnter Weise mit Vorsetzung des linken um ein Weite geschritten werde.

Wie 1. 4. 5. 8 zusammengehörten, so gehören nun auch 2. 3. 6. 7 zusammen. In allen diesen 4 Perioden nämlich steht der jedesmalige eine Fufs der einen Art in der Mitte der jedesmaligen drei Füfse von der andern.

Es kommt in ihnen allen ein βακχεῖος, doch von verschiedener Art, vor, ohne dafs eine Unterscheidung in der Benennung gemacht wäre. Dafs darunter eine 4-silbige Syzygie verstanden ist, sehen wir aus dem Namen. Denn wenn 2 – ◡ ◡ – – ◡ – ◡ τροχαῖος ἀπὸ βακχείου heifst, so beginnt der trochäische Teil doch erst nach dem βακχεῖος, und da ◡ – allein nicht ein βακχεῖος heifsen kann, so ist darunter – ◡ ◡ – zu verstehen. In 3 aber – ◡ – ◡, ◡ – – ◡, welche Periode βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου heifst, beginnt der Trochäus und hört mit dem zweiten trochäischen Fufse auf, das Folgende ist somit der βακχεῖος, ◡ – – ◡. Ebenso verhält es sich in 6. 7 bei der Zusammensetzung der Namen βακχεῖος und ἴαμβος. Somit ist unter βακχεῖος

hier eine Verbindung eines einzelnen Trochäus und eines einzelnen Jambus zu verstehen, einerlei welcher von diesen beiden dem andern vorangeht.

Dieselbe Auffassung findet Arist. Quint. p. 37 statt: *σύνθετοι δὲ (ἐν τῷ ἰαμβικῷ γένει) οἱ κατὰ συζυγίαν· βακχεῖοι δύο, ὧν ὁ μὲν πρότερον ἔχει τὸν ἴαμβον, δεύτερον δὲ τὸν τροχαῖον, ὁ δὲ ἐναντίως*, und p. 40: *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως· δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου, ὃς ἐναντίως ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ.*

Aus der letzteren Stelle sieht man, weshalb in den Namen der *περίοδοι* kein Unterschied zwischen den beiden *βακχεῖοι* gemacht ist. Dann müſste nämlich das *ἀπό* bei den *βακχεῖοι*, Teilen der *περίοδοι*, angewandt sein, und dies hätte eine Zweideutigkeit bewirkt, weil es sonst dann gebraucht war, wenn die ganzen *περίοδοι* mit *ἀπό* charakterisiert wurden.

Aus der Anwendung dieses Namens *βακχεῖος* nicht bloſs auf – ◡ ◡ –, sondern auch auf ◡ – – ◡ ergiebt sich, daſs auch der letztere Fuſs alt ist. Die Namen Choriamb und Antispast sind aber bequemer als *βακχεῖος* mit einem spezialisierenden Zusatz, und bediene ich mich daher lieber derselben. Der Zusatz lautet nicht bloſs *ἀπό*, sondern auch *κατά*; vgl. Schol. Heph. ed. Gaisf. iterum p. 173: *ἈΝΤΊΣΠΑΣΤΟΣ, ὁ καὶ βακχεῖος κατὰ ἴαμβον*, und *ΧΟΡΊΑΜΒΟΣ, ὁ καὶ βακχεῖος κατὰ τροχαῖον*, und Anal. Gramm. ed. Keil p. 10: *Περὶ χορειάμβου. οἱ δὲ βακχεῖον κατὰ τροχαῖον καλοῦσι* und *Περὶ ἀντισπάστου. οἱ δὲ βακχεῖον κατὰ ἴαμβον ὀνομάζουσι.*

Die Gliederung von 2. 3. 6. 7 folgt ebenfalls aus der doppelten Benennung von 6. Dieselbe bezeichnet eine doppelte Form der Gliederung für 6, denn die Benennungen aller dieser *εἰδικαὶ σχέσεις* sind nach der Angabe des Aristides *ἀπὸ τῶν ποδικῶν τάξεων* hergeleitet. Es bezeichnet somit *μέσος βακχεῖος* eine Gliederung von 6, wonach der *βακχεῖος* in der Mitte steht, und das ist der Fall, wenn – ◡ ◡ – als die Mitte von ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – aufgefaſst wird, was es auch ist; während – – ◡ ◡ oder ◡ ◡ – ◡ keine wirkliche Mitte wären. Da nun bei der andern Benennung für ◡ – – ◡ ◡ – ◡ –, *ἴαμβος ἀπὸ βακχείου*, der *βακχεῖος* nicht in der Mitte stehen kann, wenn eben die beiden Benennungen verschiedene Gliederungen bezeichnen sollen, so muſs derselbe ein anderer *βακχεῖος* als – ◡ ◡ – sein. Dies wäre nicht der Fall, wenn in ◡ – – ◡ ◡ – ◡ – nur der Schluſs ◡ – unter dem *ἴαμβος* verstanden und dann dies auf die ganze Periode übertragen wäre; denn dann wäre – ◡ ◡ – auch hier der *βακχεῖος*. Somit bezeichnet *ἴαμβος* hier ◡ – ◡ –, und folglich ist unter *βακχεῖος* hier das Vorhergehende, ◡ – – ◡, verstanden.

Dieselbe Periode ist in den Pindarscholien *περίοδος ἰαμβικὴ ἀπὸ βακχείου ἢ Γλυκώνειον λελυμένον* genannt, in der Form ◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ –; metrisches Schol. zu Nem. IV (*τὸ ιβʹ περίοδος ἰαμβικὴ ἀπὸ βακχείου*).

Heiſst nun 6, ◡ – – ◡, ◡ – ◡ –, bei Aristides *ἴαμβος ἀπὸ βακχείου*, so wird der Name *βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου* für 7, ◡ – ◡ – – ◡ ◡ –, auf die Gliederung ◡ – ◡ –, – ◡ ◡ – hinweisen. Und analog wird der *τροχαῖος ἀπὸ βακχείου*, 2, – ◡ ◡ – – ◡ – ◡, die Gliederung – ◡ ◡ –, – ◡ – ◡ und der *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*, 3, – ◡ – ◡ ◡ – – ◡, die Gliederung – ◡ – ◡, ◡ – – ◡ haben.

Hieraus ergiebt sich für den Sinn der Bezeichnung mit ἀπό in den 6 Perioden, worin es bisher vorkam, 1. 2. 3. 5. 6. 7, dafs es den Anfang der περίοδος bezeichnet und der davon abhängige Genitiv den ersten Fufs derselben, mag dieser, wie in 1. und 5., ein Einzelfufs oder, wie in 2. 3. 6. 7, ein Doppelfufs sein. Der Nominativ aber bezeichnet die ganze Periode nach dem Schlufsteil, was auch in 4. 8 der Fall ist, mag er eine Monopodie oder Dipodie oder Tripodie sein.

Eine Abweichung hievon bildet die zweite Benennung für 6, μέσος βακχεῖος, welche auf die Auffassung ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, ⏑ – führt, worin der Choriamb – ⏑ ⏑ – von einem Jambus vorn und hinten, ⏑ – und ⏑ –, umgeben ist. Hier ist das Ganze nach der Mitte benannt.

Eine gleiche Umfassung und Benennung finden wir in 11 und 12, welche, den Namen μέσος ἴαμβος und μέσος τροχαῖος gemäfs, als – ⏑, ⏑ – ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ – ⏑, ⏑ – aufzufassen sind.

So sind endlich auch 9 und 10 gegliedert, ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ und – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –, der ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου und ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου. Die Namen zeigen, dafs unter ἰάμβου und τροχαίου nicht der zu Anfang stehende Doppelfufs gemeint ist, denn dann hätte es nicht βακχεῖος heifsen können, weil darauf ein Ditrochäus oder Dijambus folgt. Es ist damit folglich 1 Jambus oder 1 Trochäus zu Anfang gemeint. Dann folgen die βακχεῖοι ⏑ – – ⏑ und – ⏑ ⏑ –. Übrig bleiben aber noch – ⏑ und ⏑ –. Nimmt man nun die beiden Füfse zu Anfang und Ende, so ergeben diese in 9 ⏑ – – ⏑ und in 10 – ⏑ ⏑ –. Vergleiche ich dies mit den bezüglichen βακχεῖοι, so sind es gerade jedesmal dieselben, welche in der Mitte stehen. Und vergleiche ich diesen Umstand mit dem Beiwort ἁπλοῦς in beiden Fällen, so führt das auf die Erklärung desselben. Es bezeichnet die Eigentümlichkeit dieser beiden Perioden im Gegensatz zu dem βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου und ἀπὸ ἰάμβου. In diesen letzteren war mit ⏑ – – ⏑ und – ⏑ ⏑ – je ein anderartiger Doppelfufs verbunden, nämlich – ⏑ – ⏑ und ⏑ – ⏑ –. In 9 und 10 aber ist je derselbe βακχεῖος zweimal vorhanden, einmal ungetrennt und einmal getrennt in seine Einzelfüfse, der ungetrennte von dem getrennten umfafst. Dies bezeichnet der Beiname ἁπλοῦς, einfach, nicht aus Verschiedenem zusammengesetzt.

Zu erörtern ist noch, ehe die orchestische Darstellung sich angeben läfst, die Verteilung der Thesen und Arsen. Einen Anhalt dafür giebt uns die Punktierung der 4 Beispiele beim Anonymus de musica § 98. Dieselbe ist nach Moritz Schmidt, Philologus 1872 S. 578, folgende:

CΛ̇F⊦̇ḞCΛ̈CL̇⊦Λ, CΛ̇FFL̇L̇ΓΛLFL̇Λ̇

⊦Γ̇LΓ̇LFΛ́CLFΛ̈, CḞCFL̇FΛ̈CL̇⊦Λ.

Dies ist mit metrischen Zeichen, s. S. 578:

1.	⏑ ⏑̇ ⏑, –̇ ⏑ –̇ ⏑ ⏑̇ ⏑ ⏑	τροχαῖος ἀπὸ ἰάμβου
7.	⏑ ⏑̇ ⏑ ⏑ –̇, ⏑̇ ⏑ ⏑ ⏑ –̇	βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου
12.	⏑ ⏑̇ ⏑, –̇ ⏑ –̇ ⏑, ⏑ –̇	μέσος τροχαῖος
9.	⏑ ⏑̇ ⏑, ⏑ –̇ ⏑ –̇ ⏑, ⏑̇ ⏑ ⏑	ἁπλοῦς βακχεῖος ἀπὸ ἰάμβου.

In den Syzygien, welche in diesen Perioden als Teile vorkommen, findet dieselbe rhythmische Betonung statt, die ich oben bei Erörterung derselben gefunden habe. In 7 ist die aufgelöste jambische Syzygie ⏑⏑́⏑⏑–́, der aufgelöste Choriamb ⏑́⏑⏑⏑–́; in 9 der aufgelöste Antispast ⏑⏑́⏑–́⏑; in 12 die trochäische aufgelöste Syzygie –́⏑⏑́⏑⏑. Dies stimmt zu meinen oben für die unaufgelösten Formen gefundenen Betonungen ⏑–̀⏑–́, –̀⏑⏑–́, ⏑–̀–́⏑, –́⏑–̀⏑. Diese Betonungen nehme ich für diese Syzygien daher auch in den übrigen der 12 Perioden an, soweit in ihnen solche Syzygien vorkommen. Nur in 9 ist im umfassenden Antispast auch der Trochäus am Schlufs aufgelöst und nicht stärker als der Jambus zu Anfang betont. Dies als einzige Ausnahme möchte ich auf Rechnung der Überlieferung setzen und den schliefsenden Trochäus –́⏑ statt ⏑́⏑⏑ lesen, und daher auch über die vorletzte Note eine *στιγμή* setzen.

Sodann ist auch die Betonung von 1 wichtig, als Anhaltspunkt für die Betonung der Tripodien überhaupt. Die trochäische Tripodie ist nach der Stellung der *στιγμαί* in diesem Beispiel –́⏑–́⏑–̀⏑ zu betonen. Und dies kann nicht wohl anders als so aufgefafst werden, dafs die beiden ersten Trochäen die zusammengesetzte Thesis bilden, wärend der letzte die Arsis ausmacht. Hiernach betone ich überhaupt in Tripodien zwei zusammenstehende Füfse als Thesis und den dritten einzelnen als Arsis, indem ich bei sinkenden Füfsen die beiden ersten, bei steigenden die beiden letzten der Tripodie als die Thesis ansehe, z. B. also –́⏑–́⏑–̀⏑ und ⏑–̀⏑–́⏑–́.

Hiernach ergiebt sich als die orchestische Darstellung der 12 Perioden rücksichtlich der den Verlängerungen und Verkürzungen der Zeiten entsprechenden Erweiterungen und Verengerungen der Schrittentfernungen Folgendes. Es ist zu schreiten, wenn man durch übergesetztes *μ* und *ε* diese Veränderungen ausdrückt:

1. $\smile -,\ \overset{\mu}{-} \smile - \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile$
2. $\overset{\varepsilon}{-} \smile \smile \overset{\mu}{-},\ \overset{\mu}{-} \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile$
3. $\overset{\mu}{-} \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile,\ \smile \overset{\varepsilon}{-} \overset{\mu}{-} \smile$
4. $\overset{\mu}{-} \smile - \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile,\ \smile -$
5. $- \smile,\ \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile - \smile \overset{\mu}{-}$
6. $\smile \overset{\varepsilon}{-} \overset{\mu}{-} \smile,\ \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile \overset{\mu}{-}\ \Big|\ \smile \overset{\varepsilon}{-},\ \overset{\varepsilon}{-} \smile \smile \overset{\mu}{-},\ \smile \overset{\mu}{-}$
7. $\smile \overset{\varepsilon}{-} \smile \overset{\mu}{-},\ \overset{\varepsilon}{-} \smile \smile \overset{\mu}{-}$
8. $\smile \overset{\varepsilon}{-} \smile - \smile \overset{\mu}{-},\ - \smile$
9. $\smile \overset{\varepsilon}{-},\ \smile \overset{\varepsilon}{-} \overset{\mu}{-} \smile,\ \overset{\mu}{-} \smile$
10. $\overset{\varepsilon}{-} \smile,\ \overset{\varepsilon}{-} \smile \smile \overset{\mu}{-},\ \smile \overset{\mu}{-}$
11. $\overset{\mu}{-} \smile,\ \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile \overset{\mu}{-},\ \overset{\varepsilon}{-} \smile$
12. $\smile \overset{\varepsilon}{-},\ \overset{\mu}{-} \smile \overset{\varepsilon}{-} \smile,\ \smile \overset{\mu}{-}.$

Nachdem ich so die Einzelfüfse, Syzygien, Päone, Dochmien, zwölfzeitigen Perioden und die verschiedenen Arten der *χρόνοι ἄγνωστοι* erörtert habe, gehe ich zur Besprechung der Metra mit Rücksicht auf ihre Abgrenzung und die orchestische Darstellung derselben über.

Zwischen den Metren ist eine gröfsere Zwischenzeit als zwischen den übrigen erwähnten Zusammensetzungen von Zeiten anzunehmen. Dadurch werden sie deutlich abgegrenzt und reinlich gesondert. Aber auch diese Zeit ist noch ein *ἄγνωστος*, kleiner als

der *χρόνος πρῶτος*, und sie gestattet noch die Position, worunter ich sowohl die Verlängerung zur *θέσις μακρά* als die *correptio* von *vocalis ante vocalem* verstehe. Vgl. den Gebrauch des Wortes *positio* z. B. Maximi Victorini de finalibus ed. Keil p. 242.

Die Zwischenzeit zwischen den Metren ist zwar gröſser als die in der Cäsur, da sie das Schlieſsen eines Wortes mit Vokal vor einem andern mit Vokal beginnenden Wort unbedingt gestattet, während die Cäsur diesem Zusammentreffen nur etwas freieren Zutritt läſst; aber sie ist nicht so groſs, daſs sie die Worte so weit von einander entfernt, daſs auch Position ganz ausgeschlossen ist. Hierin liegt, daſs Hiatus, d. h. das unerlaubte Zusammentreffen von Vokalschluſs und Vokalanfang zweier Worte, schon bei kürzerer Zwischenzeit als die Positionswirkung aufhört.*) Damit stimmt das in den Homerischen Studien von Hartel III S. 81 ausgesprochene Gesetz überein, daſs bei den Elegikern und Pindar Digamma nur mehr die Kraft hat, Hiatus zu tilgen, nicht aber durch Position zu längen. Vgl. auch Christ 'Die metrische Überlieferung der Pindarischen Oden' S. 36 ff. 44 ff. Die Ausdehnung der Zwischenzeit bis dahin, wobei noch Hiatus besteht, ist so gering, daſs auch das schwächste konsonantische Folgende schon zur Hiatus tilgenden Wirkung genügt, während zur Positionswirkung auch bei so kurzer Zwischenzeit schon volle doppelte Konsonanz, schlieſsende und beginnende einfache zusammen oder doppelte schlieſsende oder doppelte beginnende, gehört, solche dann aber auch so stark ist, daſs sie noch für viel gröſsere Zwischenzeit genügt.

Wichtig ist nun hier die Beobachtung von G. Hermann 'El. d. m.' p. 741. 742: *Placuit poetis interdum aut aliena persona, aut alieno cantico, aut propter aliam aliquam caussam interpellare ac perturbare antistrophica. Prima illa forma, quae fit aliena persona aliquid interloquente, usum esse Euripidem in Ione a v. 219. praeclare animadvertit Thomas Tyrwhittus, vir excellentis ingenii. Eo enim in loco dum choricae mulieres inter se carmen antistrophicum canunt, in secunda antistropha Ionem compellant, qui respondet versibus anapaesticis, nullos in stropha alios anapaestos oppositos habentibus, ita ut antistropha, cuius stropha uno tenore cantata fuerat, nunc particulatim, interloquente identidem Ione, canatur: in qua re observandum est, syllabas finales versuum et strophicorum et anapaesticorum non iis syllabis, quae in quoque genere succedere debebant, sed iis quae revera statim sequuntur, ab altero pronunciatae, accommodatas esse. Antistropha illa haec est: versus anapaesticos autem diductis litteris distinxi:*

X. σέ τοι, τὸν παρὰ ναὸν αὐ-
δῶ, θέμις γυάλων ὑπερ-
βῆναί μοι ποδὶ λευκῷ;

*) Leutsch im Phil. Anz. 1882, Nr. 7, S. 416 ff. lehrt im Anschluſs an H. Schmidt, Sievers, Frederico Garlanda, daſs alle geschlossenen Silben lang sind, bei Kürze solcher Endsilben aber der Schluſskonsonant zur folgenden Silbe hinübergezogen werde. Praktisch kommt dies auf dasselbe hinaus wie meine hier folgende Untersuchung.

I. οὐ θέμις, ὦ ξέναι.

X. οὐδ' ἂν ἐκ σέθεν ἂν πυθοίμαν αὐδάν;

I. τίνα δῆτα θέλεις;

X. ἆρ' ὄντως μέσον ὀμφαλὸν
γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;

I. στέμμασί γ' ἐνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες.

X. οὕτω καὶ φάτις αὐδᾷ.

I. εἰ μὲν ἐθύσατε πέλανον πρὸ δόμων.
καί τι πυθέσθαι χρῄζετε Φοίβου.
πάριτ' εἰς θυμέλας· ἐπὶ δ' ἀσφάκτοις
μήλοισι δόμων μὴ πάριτ' εἰς μυχόν.

X. ἔχω μαθοῦσα· θεοῦ δὲ νόμον οὐ παρα-
βαίνομεν· ἃ δ' ἐκτός, ὄμμα τέρψει.

I. πάντα θεᾶσθ', ὅτι καὶ θέμις, ὄμμασι.

X. μεθεῖσαν δεσπότας
θεοῦ με γύαλα τάδ' εἰσιδεῖν.

I. δμωαὶ δὲ τίνων κλῄζεσθε δόμων;

X. Παλλάδος ἔνοικα τρόφιμα μέλαθρα
τῶν ἐμῶν τυράννων.
παρούσας δ' ἀμφὶ τάδ' ἐρωτᾷς.

In diesen Versen ist am Schlusse *ναι* vor *οὐδ'* und *χόν* vor *ἔ* kurz, während *ναι* vor *τί* und *χον* vor *πάν* hätte lang sein müssen. Dabei ist freilich zu beachten, dafs bei der nicht stattfindenden Verkürzung von *ναι* vor *τί* Hermanns Lesart vorausgesetzt ist, die auf Vermutung beruht. Denn die libri haben *αὐδάν. 'ΙΩΝ. τίνα δὲ θέλεις* und die Lesart Kirchhoffs *αὐδα τί θέλεις* ist auch eine Konjektur Hermanns. Aber stehen bleibt doch, dafs die anapästische Dipodie nur dann ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ und nicht ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ‒ gebildet ist, wenn man Verkürzung, sei es vor *οὐδ'*, sei es vor *αὔδα*, also am Versschlufs vorm Versanfang statuiert. Man müfste dies dann als die Lizenz der *ἀδιάφορος*, als *longa pro brevi* erklären, wenn man die Verkürzung nicht annehmen wollte. Diese anzunehmen hat aber Hermann für nötig gehalten, indem er sagte *iis syllabis, quae in quoque genere succedere debebant.* Er konjizierte *τίνα δῆτα θέλεις*, und dann fand die Möglichkeit einer Verkürzung von *ναι* vor *τίνα* nicht statt; eine Verkürzung aber sah er bei *ναι* für nötig an, und fand daher die *correptio* in der Stellung von *ξέναι* vor *οὐδ' ἄν*. Und in dieser Annahme der Notwendigkeit einer Verkürzung dürfte er Recht haben. Freilich ist hierbei vorausgesetzt, dafs die Anapäste auch bei solcher Interlocutio ihre charakteristische Eigenschaft bewahren, welche sie in Systemen haben, nämlich dafs zwischen den *κῶλα* die Positionsgesetze gelten und dafs diese auch hier gelten, wo das anapästische Kolon als Metrum vor anderartigem Metrum steht. Dafür spricht aber, dafs in den 3 ersten der aufeinanderfolgenden 4 Tetrapodien es befolgt ist, welche

3 doch offenbar zu einer gleichartigen Gesamtheit, eben der anapästischen Interlocutio, gehören; und dafs die Schlüsse *Γοργόνες* 224 vor *οὕτω* des Chors und *μυχόν* 229 vor *ἔχω* des Chors und *ὄμμασι* 233 ohne *ν* ephelkystikon vor *μεθεῖσαν* des Chors alle ebenfalls rein anapästisch bleiben, wenn man ihre Quantität als durch die Anfänge dieser folgenden Chorverse bestimmt ansieht; so dafs, wenn man noch *θέλεις* 224 und *δόμων* 234 dazu nimmt, dann konsequent ausnahmslos alle diese anapästischen Metra rein anapästisch ausgehen. Dagegen entstehen Inkonsequenzen, mehrfache *longae pro brevibus,* wenn man alle anapästischen Metra eins vor dem andern, als stünden sie ohne Dazwischentreten von anderartigen Metren, auffafst. Dann ist, aufser der durch Hermanns Konjektur erst entstandenen Länge von *ξένοι* vor *τίνα,* überlieferungsgemäfs *μυχόν* vor *πάντα* und *ὄμμασι* vor *δμωαί* mit langer Schlufssilbe, so dafs am Schlufs _ ᴗ _ statt _ ᴗ ᴗ steht (über *δμ* siehe Christ 'Metrik' 2. Aufl. S. 14). Sieht man aber jeden anapästischen Vers, auf den ein anderartiger folgt, als für sich stehend an, ohne Rücksicht auf den folgenden, sei es ersten anapästischen oder anderartigen, so ist *ὦ ξένοι* _ ᴗ _ zu messen. Da man nun also in beiden Fällen, wenn man jeden anapästischen Vers als vor dem ersten sofort oder getrennt folgenden anapästischen mit Position stehend und jeden vor einem anderartigen als ohne Position vor ihm stehend ansieht, Ausnahmen durch *longa pro brevi* erhält; dagegen, wenn man jeden vor einem anderartigen stehenden als vor demselben nach den allgemeinen Regeln der Position stehend ansieht, eine ausnahmslose reine anapästische Messung erhält: so ist das letztere die vorzuziehende Auffassung.

Dies ist nun aber nur ein einzelner, seltener Fall, wo eine bestimmte Art von Metren vor anderartigen in Position steht. Und es ist nur eine Erweiterung des bei Anapästen vor Anapästen bestehenden Gesetzes auf Anapäste vor anderartigen Versen.

Allgemein aber wird die Sache theoretisch von Marius Victorinus ed. Keil p. 62, 28 ff. ausgesprochen, wo es in dem Kapitel *De metrorum fine seu clausula* heifst: *Scias autem in omni metro novissimam syllabam ἀδιάφορον, id est indifferentem esse. nihil enim metri interest, utrum illa longa sit an brevis, ea videlicet ratione, quia distinctionis mora breve tempus extendit. longam autem syllabam pro brevi accipi finalem ea ratione putaverunt, qua reperiuntur in metris longae plerumque pro brevibus positae, quas communes vocant, ut est „insulae Ionio in magno". unde fit ut in omni metro novissima syllaba indifferens habeatur. nam Aristoxenus musicus dicit breves finales in metris, si collectiores sint, eo aptiores separationi versus a sequente versu fieri; idcircoque in sexta sede trimetri iambici trisyllabos figura non ponitur, quia moram habet. at contra disyllabos familiaris est, quia celerius desinit, et eo magis, si posteriorem syllabam brevem habuerit* (Gramm. Lat. VI 63, 10).

Hier wird also gelehrt, dafs in jedem Metrum die letzte Silbe als eine nichts austragende angesehen werde; nichts austragend nämlich für die Quantität, das Metrum. Denn dem Metrum liege nichts daran, ob sie lang

oder kurz sei. Sie ist hiernach also lang oder kurz und nicht unbestimmt zwischen beiden schwebend; aber dem Metrum ist das einerlei. Dafür giebt Victorin einen Grund als objektiven und einen anderen als Meinung Früherer an.

Der erstere ist das Gegenteil von Position, nämlich die Ausdehnung der kurzen Zeit durch die *distinctionis mora*, durch das Verweilen in der Zwischenzeit (*distinctio* Trennung durch Punkte, Interpunktion, Trennung der Metra). Nicht die kurze Silbe, sondern die kurze Zeit wird ausgedehnt, so dafs die ganze Zeit von Lexis teils ausgefüllt, teils leer ist. Wie lang diese Verlängerung gedacht ist, ist nicht gesagt. Da aber begründet werden soll, dafs es für das Metrum nichts austrage, dem Metrum nichts daran liege, ob *brevis* stehe, wo *longa* stehen sollte (dies ist der nicht ausgesprochene, aber durch den teilweisen Gegensatz *longam autem syllabam pro brevi accipi* angedeutete Sinn; teilweisen, weil nicht die *syllaba brevis*, sondern das *tempus breve extenditur*), so ist die Ausdehnung der kurzen Zeit auf so viel anzusetzen, als an dem Metrum noch fehlt, also auf eine kurze Zeit, ◡ + ◡ = –.

Ungenauer wird die Ausdehnung nicht der Zeit, sondern der Silbe gelehrt Victorini de metris et de hex., Keil p. 208, 24—9, 5: *Quid est dactylicum metrum? Quod constat dactylo et spondeo. Cur non addis ultimo interdum trochaeo? Quod bono iudicio metrici complures hunc pedem de versu hexametro excludendum esse censuerunt. quippe omnis syllaba in ultimo versu adiaforos est, id est indifferenter accipitur, nec interest utrum producta sit an correpta, siquidem positione longa fiat, cum partem orationis in exitu finit. quo accedit quod vitiosus huiusmodi versus est, qui trochaeum admittit in fine. nam cum ita ratio exposcat, ut pleno versui XXIIII tempora insint, admisso utique trochaeo coartabitur temporum numerus, et erunt tempora XXIII, qui est versus colobos.*

Es ist also bei der *brevis pro longa* nach der ersten Stelle Victorins von Position durch folgende Lexis nicht die Rede und kann insoweit auch nicht die Rede sein, als die Meinung ist, dafs doch eine lange Zwischenzeit bei solcher *brevis* vorhanden sei. Dafs eine von Natur kurze Silbe durch Position am Schlufs lang werden, das Metrum also nicht blofs durch Pause, sondern auch durch Position zu seinem vollen Mafse gelangen könne, ist nicht erwähnt, also weder behauptet noch geleugnet. Von Verlängerung eines Metrums aber, das mit Kürze schliefsen soll, über seine ihm zukommende Quantität durch Position ist überhaupt hier keine Rede.

Letzteres ist nun auch bei *longa pro brevi* hier sogleich nicht der Fall. Wohl aber ist die *longa pro brevi* zur Zurückführung des Metrums auf die ihm zukommende Quantität so erklärt, welches ja auch nicht durch Pause, sondern nur durch Position möglich ist. Diese Positionswirkung kennt aber Victorin selbst nicht mehr, denn er schreibt ihre Geltendmachung Früheren zu; *putaverunt*, sagt er. Und da er bald nachher sich mit *nam* auf Aristoxenus beruft, so scheint diese Ansicht von der Position auf diesen zurückzugehen. Die verkürzende Wirksamkeit der Position aber zwischen

2 Metren wird als auf dieselbe Weise geschehend erklärt, wie oft innerhalb der Metren *longae pro brevibus positae* gefunden werden. Als Beispiel wird *Insulae Ionio in magno* angeführt; ob schon von denjenigen, welche *putaverunt*, oder erst von Victorin, ist nicht klar. Daſs es aus Vergil Aen. III 211 genommen ist, beweist indes nicht, daſs die dadurch exemplifizierte Lehre von der Position in Metren so spät sei. Im Homer kommen ja auch schon solche Beispiele vor. Und so beweist dieser Umstand auch nicht gegen das Alter der Lehre von der Position zwischen Metren. Indessen die Art des Beispiels, nämlich daſs dieses daktylisch ist, deutet darauf, daſs bei den *longae pro brevibus positae* auch am Versschluſs nur an die Versfüſse gedacht ist, in denen sie im Innern der Verse vorkommt; vgl. Christ 'Metrik' 2. Aufl., siehe Index S. 716. Freilich heiſst es nun, *unde fit, ut in omni metro novissima syllaba indifferens habeatur.* Und diese Folgerung geht über den Vergleich mit dem Versschluſs hinaus. Denn auch wenn man die seltene *correptio* bei aufgelösten Jamben, Christ S. 277, mit heranzieht, so umfaſst dies doch noch nicht alle Fälle, wo am Schluſs *longa pro brevi* steht, z. B. spondeischen Ausgang eines aus trochäischer Tripodie bestehenden Metrums; Christ S. 284. Es mag indessen der Umstand, daſs bei Victorin nun sogleich von dem Nichtschlieſsen eines jambischen Trimeters mit aufgelöster Länge, *trisyllabos figura,* die Rede ist, darauf deuten, daſs Aristoxenus davon eben im Zusammenhang mit der *correptio* am Versschluſs redete. Und Aristoxenus mag den Gebrauch verkürzter Längen am Versschluſs auch damit begründet haben, daſs kurze Silben geeigneter zur Trennung eines Verses vom folgenden seien. Freilich sagt dies Victorin nicht ausdrücklich als von Aristoxenus Gelehrtes; aber es scheint doch bei der nahen Verbindung des *ponitur* mit *fieri* durch *idcircoque* auf denselben zurückgeführt werden zu sollen.

Als mangelhaft an der von Victorin wieder vorgebrachten Erklärung hatte schon Quintilian Institut. IX 4, 94 auch noch das als Meinung einiger hervorgehoben: *Quidam longae ultimae tria tempora dederunt, ut illud tempus, quod brevis ex longa* [Ed. Wölfflin coni.: *ex loco*] *accipit, huic quoque accederet.* Es ist eben falsch, daſs die natürliche Trennung des einen Metrums vom folgenden als 1-zeitige Pause angesehen wird. Indes fällt mit der Erklärung nicht die Sache. Und die Sache ist hier, daſs am Schluſs bei *brevis pro longa* oft eine 1-zeitige Pause stattfand.

Als Ergebnis aus dieser Erörterung der Stelle des Marius Victorinus ist hiernach auszusprechen, daſs er, mit zwar nicht ausreichender exemplifizierender Beweisführung, lehrt, daſs am Schlusse aller Metren bei der *indifferens* eine *correptio* von *vocalis ante vocalem* stattfindet und so die *longa pro brevi* dort eine kurze wird, d. h. die von Natur lange durch Stellung kurz wird.

Wenn sich nun also die Metren so nahe berühren, daſs dadurch ein langer Vokal am Schluſs des ersten bei vokalischem Anfang des zweiten verkürzt werden kann, so wird man nicht wohl umhin können anzunehmen, daſs auch kurzer Vokal am Schluſs des ersten vor Konsonantgruppen zu

Anfang gelängt werde, welche sonst Position bilden, falls er nicht durch Pause so weit, d. i. mindestens um 1 Zeit, davon getrennt ist, dafs eine Position nicht mehr statthaben kann. Es ist aber kein Grund anzunehmen, dafs immer Pause und niemals verlängernde Position stattgefunden habe. Im letzteren Falle stand dann nicht *brevis pro longa,* sondern eine Positionslänge am Schlufs des Verses.

Auf die besondere Art der Metren ist von Marius Victorinus kein Gewicht gelegt. Er sagt ganz allgemein in *omni metro.* Dabei wird nur das von ihm vorausgesetzt, dafs die Schlufssilbe, sei es eine kurze oder eine lange, jedenfalls eine bestimmte in jedem Falle sein soll. Denn darauf beruht die Ausgleichung des *natura* Gegebenen durch Pause oder *correptio* mit dem Mafs, welches weder unerreicht bleiben noch überschritten werden soll.

Eine genauere Erörterung verdient auch noch Aristid. Quintil. p. 47: *Χρὴ δὲ κἀκεῖνο θεωρεῖν, ὡς εἰ μὲν μόνην τὴν συλλαβὴν ἐθέλοιμεν κινεῖν* (Meibom. *Puto legendum ἰδεῖν vel κατιδεῖν*), *ἐκ τῶν ἑαυτῆς στοιχείων τὸ μέγεθος αὐτῆς ἐπιγνωστέον· εἰ δὲ ἐν ποδικῷ σχήματι, καὶ τὴν ἑξῆς προσληπτέον πρὸς ἐντελῆ γνῶσιν τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκέψεως. Αὐτίκα παντὸς μέτρου τὴν τελευταίαν ἀδιάφορον ἀποφαινόμεθα, μηδεμιᾶς αὐτῇ συλλαβῆς ἐπιφερομένης, δι' ἧς ἀφωρισμένως ἑνὸς μεγέθους αὐτὴν ἂν εἰπεῖν προσήκοι* (Gaisford; *προσήκει* ed. Meib.).

Ich halte es nicht für nötig, die Lesart *κινεῖν* zu ändern. Es ist in dem Sinne gebraucht, wie in Hephäst. XVI 1 Schol. zu *Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅσα κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλῆθος ἐπιδέχεται σχημάτων*, wozu es heifst: *Οἷον κίνησιν χρόνων, καὶ ἐκ τούτων διαφόρων ποδῶν σχέσιν.* Das *κινεῖν, κίνησιν* bedeutet hier verändern, Veränderung; die Silbe nicht lassen, wie sie ist.

Aristides handelt hier von theoretischer Art und Weise, die Quantitäten der Silben im allgemeinen zu lehren, nicht aber von der Bestimmung derselben in überlieferten Texten der Dichter. Er spricht in der ersten Person, *εἰ ἐθέλοιμεν κινεῖν*, wie eben vorher es hiefs *κἂν συμπλέξωμεν ἀμφότερά τε τρανῶς ἐθέλοιμεν ἐκφωνεῖν.* Er betrachtet nicht Gegebenes, sondern sagt: wenn wir diese und jene Buchstabenverbindung machen.

Er handelte zuerst von den *φυσικαὶ διαφοραί*, wonach die Silben durch ihre eigenen Laute lang oder kurz sind, und von den Silben, die *κατὰ πρόσθεσιν τῶν συμφώνων*, durch Konsonanten, die auf Vokalisches folgen, lang werden; endlich von dem Unterschiede, wiefern die Silben durch folgende nicht verändert werden und wiefern sie dadurch sich verändern. *κοιναὶ ἢ μέσαι ἐν τοῖς ποσί* sind, welche so *εἴρηνται διὰ τὸ ποτὲ μὲν βραχείας, ποτὲ δὲ μακρᾶς ἐκπληροῦν χρείας.*

Nun führt er dies näher aus. Und dann sagt er, es sei nötig, auch noch jenes zu betrachten, dafs, wenn wir die Silbe allein ändern wollen, d. h., wie der folgende Gegensatz *ἐν ποδικῷ σχήματι* zeigt, eine einzelne Silbe, auf die nichts folgt und deren Änderung nicht zugleich ein durch sie, als einen seiner Teile, unter anderen Silben als Teilen, mit ausgedrücktes

podisches Schema ändert, daſs wir dann aus ihren eigenen Buchstaben die Gröſse der Silbe genau erkennen müssen. Setzen wir z. B. *τήν* und machen daraus *τόν*, so sehen wir nur genau auf diese Konsonanten, wenn wir die Quantität angeben wollen, die aus einer kurzen in eine lange verändert ist. Wollen wir sie aber in einem podischen Schema ändern, so ist nötig, auch die folgende hinzuzunehmen, zur vollkommenen Erkenntnis der Untersuchung des Fuſses, d. i. die bei der Untersuchung zustande kommen soll. Setzen wir z. B. *τὴν σεαυτῆς* und ändern *τήν* in *τόν*, so müssen wir die folgende Silbe *σε* hinzunehmen, um vollkommen zu erkennen, welches Schema wir vor uns haben, ob noch das ursprüngliche _ ◡ _ _ oder ein verändertes; denn letzteres wäre der Fall, wenn wir *ἑαυτῆς* statt *σεαυτῆς* hätten, in welchem Fall ◡ ◡ _ _ aus _ ◡ _ _ geworden wäre. Dann wäre nicht bloſs die Silbe *τήν* in *τόν*, sondern zugleich das Schema geändert. Diese Behauptung, daſs in einem podischen Schema auch die folgende Silbe hinzuzunehmen sei, ist zwar nicht ausnahmslos richtig; nämlich dann nicht, wenn in der Silbe selbst, der vorhergehenden von den 2, auf einen langen Vokal oder Diphthong ein gegen Verkürzung ihn deckendes oder auf einen kurzen Vokal ein notwendig ihn verlängerndes Konsonantisches folgt, z. B. *ἦν*, *οὖν*, *ὄψ*. Sonst aber ist sie richtig, und zwar auch dann, wenn eine in der Quantität durch die folgende Silbe bestimmbare Silbe durch diese nicht verändert wird; denn dann wird dadurch bestimmt, daſs sie nicht verändert wird, z. B. *ῥα* vor *θεοί*, *ρες* vor *ἐπ*.

Für diese letzte Behauptung nun führt Aristides mit *Αὐτίκα* einen auf der Stelle sich darbietenden Grund als Beweis an. Er will beweisen, daſs wir in einem podischen Schema die folgende Silbe mit in Betracht ziehen müssen, wenn wir genau erkennen wollen, welchen Fuſs wir durch eine Silbenänderung hervorgebracht haben. Wenn wir (d. h. alle die, welche in seiner Weise theoretischen Unterricht geben) irgend ein in Worten ausgedrücktes Metrum nehmen, so achten wir auf die Endsilbe nicht, sondern erklären sie für *ἀδιάφορος*, nichts austragend, da keine Silbe auf sie folgt, durch deren Vermittlung sie in abgegrenzter, bestimmter Weise von einer Gröſse zu erklären uns je nach Umständen zukäme (Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 934). Das als Beispiel genommene Metrum steht für sich da, und es folgt kein anderes darauf. Das *μηδεμιᾶς* beim Partizip bedeutet hier nicht „wenn ein“, sondern nur eine nachdrückliche begründende Negation: „da eben keine“, „da vorausgesetztermaſsen, eben am Ende des einzelnen Beispiels“; vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 756, Anm. 3 und S. 747, 3. Es soll nicht bewiesen werden, daſs eine alleinstehende Silbe bloſs aus ihren eigenen Buchstaben erkannt werden müsse, denn sie ist nicht *ἀδιάφορος*, nicht Schluſssilbe eines Metrums und nicht etwas austragend in einem Metrum; die Frage, ob sie etwas austrägt oder nicht, kommt bei ihr gar nicht zur Sprache, weil sie gar nicht an einem podischen Schema teilhat, sondern allein und für sich steht. Die Schluſssilbe eines Metrums aber steht in Beziehung zu allen den vorhergehenden desselben, indem sie zusammen erst das Metrum bilden. Nun ist ihr einziger Unterschied von ihnen aber der

dafs auf sie keine, also auch nicht eine näher bestimmende Silbe folgt, während das bei allen andern der Fall ist, und dafs für den πούς ihre verschiedene Quantität nichts austrägt, einerlei wie man sie ändert. Dies, dafs dieselbe nichts austrage, sagt man nicht deshalb, weil der Fufs derselbe bleibt, einerlei ob die Endsilbe lang sei oder nicht; sondern deshalb, weil man nicht sagen kann, wie ihre Quantität ist. Dies ist aber nicht deshalb der Fall, weil die Endsilbe eines Metrums keine bestimmte Quantität hätte; vielmehr hat sie eine solche und ist so gut, wie jede Silbe, aus ihren eigenen στοιχεῖα bestimmt erkennbar. Sie kann also auch nicht deshalb ἀδιάφορος, nicht austragend sein, weil sie an sich unbestimmt, weder lang noch kurz ist; denn sie ist es nicht; und wenn sie es wäre, wenn sie, wie Boeckh 'Metr. Pind.' p. 63 will, irrational, zwischen kurz und lang = $1 + x$, $2 \div x$ wäre, so würde eben jeder Schlufsfufs eines Metrums ein ἄλογος, *irrationalis* sein. Ist sie nun aber nicht an sich unbestimmt, nichts austragend, so kann sie es nur insofern sein, als ihre Bestimmtheit noch durch eine Bestimmung von aufsen her geändert werden kann. Das ist aber nur durch eine folgende Silbe möglich, von der sie quantitativ beeinflufst wird. Dies ist nun bei jener inneren Silbe in einem podischen Schema der Fall, und darin besteht der einzige Unterschied zwischen einer solchen und der Schlufssilbe eines Metrums. Somit kann nach dem Argument *ex contrario* mit Αὐτίκα u. s. w. von der Adiaphorie der Schlufssilbe als der entgegengesetzten Wirkung der entgegengesetzten Ursache auf die Bestimmtheit der inneren Silbe durch die folgende geschlossen werden.

Wozu nun aber diese ganze Lehre von der Adiaphorie der Endsilbe, wenn der Fall gar nicht vorkäme, dafs die Endsilbe eines Metrums durch eine folgende bestimmt würde?

Vorkommen kann er freilich nicht bei dem Ende des letzten Metrums einer Komposition. Vorkommen kann er überhaupt nicht bei allen Silben, sondern nur bei bestimmten, aber noch bestimmbaren Silben. Allein das ist nur ebenso wie bei den inneren Silben und leidet gerade dieselben Ausnahmen. Der zu allgemeine Ausdruck, dafs die Endsilbe jedes Metrums ἀδιάφορος sei, ist ganz in derselben Weise zu allgemein wie die uneingeschränkte Behauptung, dafs in einem podischen Schema zur vollkommenen Erkenntnis des Fufses die folgende Silbe hinzuzunehmen sei. Diese notwendige Beschränkung hebt auch bei der Endsilbe die Bestimmbarkeit nicht überhaupt auf. Dafs sie aber umgekehrt allgemein behauptet wird, das hat darin seinen Grund, dafs von seiten des Metrums her allgemein von vornherein es unbestimmt bleiben mufs, ob die Endsilbe eine bestimmte und unbestimmbare oder eine bestimmte und bestimmbare sein werde.

Dies aber eben unbestimmt zu lassen, hätte gar keinen Grund, wenn die Endsilbe immer nur aus sich und niemals auch durch eine folgende bestimmt würde. Es ist also demzufolge anzunehmen, dafs mitunter eine bestimmende Silbe folge. Solche aber kann nur die Anfangssilbe eines folgenden Metrums sein. Und somit findet auch nach dieser Stelle des Aristides Position zwischen Metren statt.

Bei Hephästion findet sich diese Lehre freilich nicht. Er sagt schlechthin, ohne eine Begründung hinzuzufügen, IV 6: *Παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβή, ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν· οἷον* u. s. w. Als Beispiel führt er Il. *B* 1. 2 an und erklärt die Schlufssilbe von 1, in *ἱπποκορυσταί*, für *μακρά*, die von 2, in *ὕπνος*, für *βραχεῖα*. Jene steht vor *εὗδον*, diese vor *ἀλλ'*, in 2 und 3. Jenes widerspricht dem Victorin nicht, insofern er nicht sagt, ein Diphthong in der Senkung am Schlufs müsse verkürzt werden; dieses nicht, insofern er doch *brevis pro longa* lehrt, nur dann auch *positione* erklärt. Aber Hephästion hält sich doch ganz im allgemeinen, oberflächlich, eine Thatsache nur behauptend und exemplifizierend.

Nun ist aber in allem Obigen die Adiaphorie insofern als wirkliche aufgefafst, als durch Position die *longa pro brevi* zur *brevis* und die *brevis pro longa* zur *longa*, d. i. zum *longum tempus*, wird. Das wäre aber nur dann allgemein möglich, wenn niemals eine von den oben bezeichneten, *φύσει* oder *positione* durch ihre eigenen Buchstaben unveränderlich langen Silben am Schlufs eines Metrums als *longa pro brevi* vorkäme. Allein das ist nicht der Fall. Und deshalb mufs der Begriff Adiaphorie, wenn er auch auf solche Fälle der *longa pro brevi*, wie letztere, angewandt werden soll, noch einen weitern Sinn haben. Das ist ebenfalls bei brachykatalektischen Metren der Fall, wo doch nicht, z. B. wenn ◡ ◡́ für ◡ – ◡ – steht, die Silbe ◡́ durch Pause danach für – ◡ – stehen kann. Man kann dann höchstens nur sagen, das ◡ ◡́ in Lexis nebst den Pausen ∧ ∧ – statt ◡ – ◡ – in Lexis steht. Man kann das aber so im allgemeinen nur vermuten. Und man kann so im allgemeinen ebenfalls ein anderes vermuten. Bei den hyperkatalektischen Metren nämlich ist eine Reduktion auf das akatalektische Mafs durch Position nicht möglich, da diese eine kurze Silbe am Ende nicht wegschaffen und eine lange am Ende nur verkürzen, also auch nicht wegschaffen kann. Und eine Entfernung zwischen den Metren, wodurch Position unmöglich würde, findet doch bei verlängertem ersten Metrum, bei Hyperkatalexis, gewifs noch eher statt als bei akatalektischem, in seinem Mafs bleibenden und nicht aus demselben herausschreitenden Metrum. So liefse sich also vermuten, dafs das Mafs in einer ganzen Komposition durch Ausgleichung des Plus und Minus in den hyperkatalektischen und in den brachykatalektischen und katalektischen Metren geschehe. Ob das aber wirklich der Fall sei, mufs die Untersuchung in *concreto* lehren. Und dabei wäre darauf zu achten, ob nicht dann immer die Positionsgesetze Anwendung finden. Von Adiaphorie, von einem Nichtsaustragen für das Metrum kann aber bei Brachykatalexis und Hyperkatalexis nur insofern überhaupt die Rede sein, als die Quantität, welche die letzte Silbe des so verkürzten oder des verlängerten Metrums theoretisch haben müfste, auch als das praktische Mafs angesehen wird, worauf hier eine *longa pro brevi* und *brevis pro longa* reduziert werden mufs. Davon gelten dann dieselben Ausführungen, welche ich von der akatalektischen Adiaphorie gab.

Als Ergebnis meiner Untersuchungen am Hippolyt (und der

Antigone), auf die ich als den Beweis hier verweisen mufs, spreche ich aus, dafs die Position auch bei der τελευταία durchaus ebenso, wie im Innern der Metra, zur Anwendung kommt. Die Kraft dieses Beweises beruht darin, dafs auf diese Weise und nur auf diese Weise alles Chorische und Melische im ganzen Hippolyt ein ununterbrochen zusammenhängendes grofses symmetrisches Kunstwerk ist. Auch Interpunktion und Personenwechsel hindern dieses nicht (das ist ja auch in Trimetern so, z. B. Philoktet V. 590 αἴτιον _ ◡ _, 753 τέκνον ◡ _). Dies ist um so mehr der Fall, als die abwechselnden Darsteller eines χορικόν dasselbe als Einheit vortragen, indem jeder seine Partie als unabgelösten Teil des Ganzen und als Vertreter des ganzen Chors darstellt. Dafs dies bei blofs gesungenen Metren ebenso der Fall sei, behaupte ich nicht. Bei den chorischen und melischen Partien der Tragödie nehme ich es aber allgemein an, indem ich jene Beobachtungen darauf zu einem Gesetz verallgemeinere. Und da ich die Gültigkeit der Position sowohl an jeder Stelle im Innern als auch am Ende dieser Metren gefunden habe, so folgt daraus, dafs in allen diesen Metren keine Pausen stattfinden, weil auch die kürzeste Pause schon, die einzeitige, eine solche Entfernung zwischen den Silben macht, dafs dadurch Position ganz ausgeschlossen wird. Dafs auch in blofs gesungenen Metren es keine Pausen gebe, behaupte ich ebenfalls nicht. In Bezug hierauf ist Augustins Pausenlehre zusammenzustellen. Für den gesungenen Homerischen Hexameter zunächst, und daraus Allgemeineres schliefsend, verweist Christ, Sitzungsber. d. bayr. Akad. d. Wiss., 1869 I S. 488, mit Recht auch auf Athen. XIV, 632 cde, welche Stelle aber, wie ich hervorhebe, zugleich sagt, dafs für die Hexameter der Späteren, die ohne Melodie waren, keine Pausen in Anwendung kamen. In der Mitte der Pentameter aber fand, auch wenn sie nur gesprochen wurden, keine Pause statt; vgl. F. Hanssen, Phil. Anzeiger, 1882, Nr. 9, S. 458/9: „Dafs im Pentameter zwischen den beiden Hälften kein Hiatus geduldet wird, eine kurze Schlufssilbe der ersten Hälfte vor konsonantischem Anfang des zweiten *positione* lang wird, sogar Vokale an der Kommissurstelle elidiert werden“. Freilich findet das alles auch im Sapphicum an der Pausenstelle statt; die Pause ist also nur musikalisch und erst dann vorhanden, wenn komponiert wird.

Unter den χρόνοι ἄγνωστοι steht nun derjenige zwischen sprachlichen Metren durch die Eigenschaft, eben ganze solche Metren zu trennen, denen in solchem Metrum als ein ausgezeichneter gegenüber. Mit dem sprachlichen Metrum ist ein gewisser Komplex von Lexis vollendet, und derselbe schliefst immer mit einer τελεία λέξις und fängt daher jedes folgende immer mit einem Wort an. So wird dem orchestischen Metrum (vgl. zum Ausdruck die oben angeführte Stelle Phileb. p. 17) auch ein Komplex von Schritten zuzuweisen sein, die voll anfangen und schliefsen. Ich fasse das orchestische Metrum, das ich eine ὁδός, einen Weg nennen

will, als eine in einer einheitlichen, abgeschlossenen Weise geschrittene Zahl von Füſsen, beziehungsweise auſserdem Fuſsteilen auf. Diese einheitliche Weise besteht darin, daſs aus jeder Stellung, die bei jeder Silbe eines sprachlichen Metrums nach der Reihe eingenommen worden ist, der Schritt zur folgenden Silbe in irgend einer Richtung gethan und dann die Zeit dieser Silbe hindurch so gestanden wird; wogegen nach vollendetem letzten Schritt eines Metrums ebenso lange gestanden und dann der zurückstehende Fuſs nachgezogen wird, worauf der erste Schritt des folgenden Weges zur ersten Silbe des folgenden Metrums immer in der Diagonale seitwärts, und zwar entsprechend der Quantität der folgenden Anfangssilbe um 1 Enge oder 1 Weite weit geschieht, indem der andere so lange stehen bleibt oder hinter jenen gesetzt wird, je nachdem Richtung und Gebärde es verlangen.

Mit Seitenschritten nicht zu verwechseln sind Wendungen, welche darin bestehen, daſs vor dem folgenden Schritt auf dem Platz, von wo aus er geschieht, der Schreitende sich gerade nach seitwärts oder nach rückwärts kehrt. Solche Wendungen werden zeitlich so wenig wie räumlich berechnet.

Der Name *ὁδός* bietet sich nach Analogie des Namens *περίοδος* dar. Man vgl. auch Schol. Oedip. Col. 163: *πολλή ἐστιν ὁδὸς ἡ διαχωρίζουσά σε ἡμῶν. δεῖ γὰρ νοεῖν, ὡς ἔτι πόρρωθεν προσφωνοῦσιν αὐτόν, μὴ δυνάμενοι ἐπιβῆναι τῷ τόπῳ.*

Bei der Verbindung von Kolen, die nicht zugleich Metra sind, zu irgend welchen gröſseren Systemen, insbesondere somit auch anapästischer Kola zu den katexochen Systeme genannten anapästischen Systemen, findet kein Seitenschritt statt. Es wird nur, denke ich, bei der Schluſssilbe des früheren Kolons der zurückstehende Fuſs neben den vorgeschrittenen gezogen und dann von neuem, mit oder ohne Wendung, geradeaus geschritten. Das ist die Erklärung der von Westphal 'Musik d. griech. Alt.', 1883, S. 273 als „Licenz“ bezeichneten Erscheinung, daſs das Wortende als Grenze der inlautenden Kola einer Periode häufig unterbleibt.*)

---

*) Es heiſst a. O. S. 272/3: „Auf diese drei Gesetze (1. Wortcäsur, 2. Gestattung des Hiatus und 3. Ancipität) beschränkt sich die Bildung des Periodenendes in der Poesie.

Erst beim Ende der aus mehreren Perioden bestehenden Strophe tritt ein wirklicher Satzabschnitt oder wenigstens Satzeinschnitt ein. Dies ist wenigstens der vorwaltende Gebrauch in den lyrischen Gesängen des Dramas. Bei der Strophenkomposition Pindars und der meisten übrigen Lyriker genügt für das Strophenende in sehr vielen Fällen schon der — auch für die einzelne Periode unerläſsliche — Ausgang auf ein volles Wort.

In allen diesen Fällen (Ausgang des rhythmischen Gliedes, Ausgang der Periode und Ausgang der Strophe) will uns das Verfahren der modernen Dichter, die hier überall, soweit ihre Poesie eine nationale und keine Nachbildung der

Die Metren nun aber, sowohl die des Worts und Tons als die der Schritte, sind nicht blofs ὁλόκληροι, vollständige, sondern auch durch παραλλαγαί, Veränderungen, vergröfserte oder verkleinerte, indem das Mehr und Weniger sich ausgleichen. Vgl. meine Abhandlung in der Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen XXI, 1; 1867, S. 1 ff. Dies findet zunächst durch Katalexis und Brachykatalexis, sowie Hyperkatalexis statt. Vgl. Westphal 'Musik d. griech. Altertums', 1883, S. 287/8. So werden zwei Kola öfter zu 1 Metrum verbunden. Allein dies findet nicht blofs so zwischen 2 benachbarten Kolen statt, sondern auch zwischen Kolen, die durch eins oder mehr andere getrennt sind, wenn sie derselbe Tänzer tanzt.

Und die Veränderungen beschränken sich auch nicht auf die Formen der Katalexe, sondern es finden dabei oft auch andere, gröfsere Umbildungen statt.

Indem nun solche παραλλαγαί sich mit ihrem Mehr und Weniger unter einander ausgleichen, weisen sie auf ein Mittleres hin, wovon sie abweichen. Dieses Mittlere hat immer eine bestimmte Gesamtgröfse, braucht aber nicht immer in bestimmten Versfüfsen im einzelnen genau ausführbar zu sein.

Nun liegt es aber nicht so, als ob diese Mittelgröfsen eigentlich hätten dargestellt werden und die παραλλάγαί nicht hätten stattfinden sollen. Vielmehr sind letztere das eigentliche Kunstwerk. Aber sie sind es mit Bezug auf

---

antiken Formen ist, einen logischen Einschnitt oder Abschnitt des Satzes verlangen, viel natürlicher erscheinen als das der Griechen, bei denen schon ein blofses Wortende die Bedeutung unserer Cäsur hat, aber selbst das Wortende als Grenze der inlautenden Kola einer Periode häufig genug unterbleibt. Eine Erklärung dieser Licenz in den Musiktexten der Alten können wir nicht ausfindig machen. Denn in allen übrigen Stücken behandeln die antiken Dichter den Worttext mit einer viel gröfseren Sorgfalt, als dies bei den modernen der Fall ist."

Die Alten also trennen weniger als wir, legen weniger Wert auf die gröfsere Trennung der rhythmisch-metrischen, musikalischen, orchestischen Gruppen auch durch Gedanken- und Satzgliederung. Vielleicht mag sich aber in manchen Fällen zeigen, dafs in dem antistrophischen Schema doch ein rhythmopöisches Übergreifen von Mehr und Weniger in der Orchesis stattfand, dem die Lexis entsprach, z. B. im Hyporchem Πολυώνυμε der Antigone, oder dafs gerade das Abbrechen einer Strophe mitten im Satz ausdrucksvoll war, z. B. bei der ersten Strophe des Stasimons Ὠκεανοῦ im Hippolyt. Aufserdem aber ist festzuhalten, dafs bei den Griechen ein Chor ein solches Ganze bildete, von welchem man kein Glied unbemerkt weglassen konnte, wie man in einem modernen strophischen Gedicht meistens jede Strophe weglassen kann, ohne die Form zu zerstören. Es überwog also das Einheitsgefühl der Form bei ihnen das unsrige bei weitem. Und wenn nun Melodie und Orchesis schon deutlich die Strophen abgrenzten, namentlich die letztere durch Abwechselung verschiedener Choreuten den Gegensatz zeigte, so mochte desto eher der Gedanke und die Lexis auch verbinden dürfen. Dies war ein ähnliches Verfahren wie bei der Cäsur, wenn das Wortende in die Mitte von Versfüfsen oder von Arseis fiel. Und ähnlich ist es, wie auch bei uns fortwährend in Hexametern und Quinaren der Sinn über den Vers übergreift. Aus einem gewissen Widerstreit geht da die höhere einheitliche sowohl als gegliederte Kunstform hervor.

das ideell und regulativ zu Grunde liegende System der ersteren, welches man daher zu finden suchen mufs. Nicht jedes Kolon der ersteren ist holoklerisch; und eine Parallage kann holoklerisch sein.

Auch in unserer modernen Musik werden vermehrte und verminderte Perioden auf einen bestimmten, regelmäfsigen zu Grunde liegenden Periodenbau bezogen, ohne dafs freilich das Plus oder Minus mit einem Minus oder Plus sich ausgleichen.

Technische Ausdrücke für die Arten der *παραλλαγαί* finde ich nicht. Die Katalexen beziehen sich nur auf den Schlufs der Metra und umfassen auch da nicht alle Arten. Man könnte auch die beim Schol. Heph. ed. Gaisf. iterum p. 195. 196 gebrauchten Ausdrücke *προκέφαλος* und *ἀκέφαλος*, *προκοίλιος* und *λαγαρός*, *δολιχόουρος* und *μείουρος* gebrauchen; doch bedarf es derselben nicht.

Das zu Grunde liegende ideelle System könnte man *πρῶτον σύστημα*, das durch *παραλλαγαί* daraus gebildete wirkliche *δεύτερον σύστημα* nennen.

Eine Nachwirkung dieser ganzen Umarbeitung der ideelen Metra durch Vermehrung und Verminderung in den Poemen möchte die Darstellungsweise der Metrik durch *μέτρα παραγωγά metra derivata* bei Caesius Bassus, Atilius Fortunatianus, Terentianus Maurus, Marius Victorinus, Diomedes sein. Vgl. Westphal 'Metrik' 2. Aufl. S. 171 ff. hierüber und über die alte griechische Quelle dieser Metriker, deren System älter als das des Heliodor und Hephästion ist. Teil I S. 168. 172—174. Diese sonst höchst verwunderliche Darstellungsweise wird verständlich, wenn sie einen Hintergrund in der historischen Entwicklung der Metra in der poetischen Praxis selbst hat. Dabei ist auch wohl zu beachten, dafs Terentian u. s. w. nicht die Einzelfüfse, sondern die Metra durch Veränderung von Metren entwickeln, indem bald vorn bald hinten bald auch in der Mitte der ursprünglichen Metra Silben und gröfsere Teile fortgenommen oder zugesetzt werden. Vgl. z. B. Atil. Fortun. ed. Keil p. 283, 4. 5: *metra principalia, quae a Graecis prototypa et archigona dicuntur. cetera enim ex his nata sunt.* Auch sagen diese Metriker mehrfach ausdrücklich mit Namensnennung, dieser und jener Dichter, z. B. Archilochus, habe dieses und jenes Metrum deriviert.

Wie aber kamen die alten Poeten zu jenen *παραλλαγαί*?

Den Grund zu diesen *παραλλαγαί* sehe ich in Folgendem. Es wurden durch Verkürzung und Verlängerung der Wege Ziele an Stellen erreicht, die mit Bezug auf die Umgebungen oder auf Mittanzende sinngemäfseren Ausdruck gaben, und die so veränderten Wege selbst entsprachen ebenfalls dem besonderen, jedesmaligen Inhalt, besonders der hinter dem Mafs zurückbleibenden oder dasselbe überschreitenden Leiden, Leidenschaften, Handlungen. Aufserdem wurde dadurch eine festere Fugung des Systems erreicht, indem jeder frühere veränderte Weg schon auf einen späteren veränderten hinwies, so dafs beide sich ergänzten, während bei holoklerischen Wegen mehr eine Abgeschlossenheit in sich stattfand.

Man vergleiche über die *παραλλαγαί* im übrigen meine Abhandlung in

der Berliner Zeitschrift für das Gymnasialwesen 1867, S. 1 ff. über die σχέσις und über die χρόνοι ποδικοί und ῥυθμοποιίας ἴδιοι.

Eine Übereinstimmung zwischen den Verhältnissen der musikalischen Intervalle und der orchestischen Schrittgröfsen fand nicht statt. Oktaven und Vierteltöne sind zu verschieden, als dafs ihnen im Tanze Schrittverhältnisse von $^1/_4 : 6 = {^1/_4} : {^{24}/_4} = 1 : 24$ entsprechen könnten.

Wie das Verhältnis des musikalischen und orchestischen Rhythmus dann war, wenn es keine Vokalmusik war, die vorgetragen ward, darnach ist nicht zu fragen, weil „dem klassischen Hellenentume diese Kunstgattung", die Vereinigung von Instrumentalmusik und Orchesis, unser jetziges Ballett, fremd war, Aristoxenos, 1883, S. 8, Melik und Rhythmik, herausgegeben von Westphal.

In Bezug auf die charakteristischen Intervalle des enharmonischen und chromatischen Geschlechts ist wichtig, dafs die Griechen blofsen Gesang ohne Instrumentalbegleitung als ausgebildete Kunstform nicht hatten, Westphal a. O. Dies ist für die Ausführbarkeit derselben zu beachten, und nur in höherem Grade als bei unserer Abweichung von der Natur und der gleichen der Alten in der Temperatur der Oktave zu 12 gleichen Halbtönen. Hier gewöhnt sich das Ohr namentlich auch deswegen leichter, weil alle Halbtöne einander gleich sind, und zumal bei uns, die wir keine andere Temperatur als diese von Rameau und J. S. Bach haben. Den Alten ward ihre Mannigfaltigkeit und die kleinen Unterschiede dadurch sangbar, dafs sie, mit Hilfe des Kanons, Flöten herstellten, welche die bezüglichen Intervalle dauernd enthielten und der menschlichen Stimme einen Anhalt gaben. Die beweglichen Töne, die φερόμενοι, κινούμενοι, sind nicht als Verzierungen, sondern als in verschiedenen Graden verkleinerte Intervalle anzusehen, welche einen gedrückten, beengten, klagenden, leidenschaftlichen Charakter geben (indem der Ganzton anderseits immer gröfser im Gegensatz die Würde und Kraft zum Gewaltsamen steigert), und so überhaupt durch immer gröfsere Entfernung von der Natur das Wohlklingende vermindern. Vgl. Westphal 'Die Musik d. griech. Altert.' S. 139. 140. Das Pyknon ergab einen schrillen ganz niedergeschlagenen Tonschritt im Gegensatz zur folgenden grofsen Terz, die als gewaltsam vergröfserter Ganzton empfunden ward.

Die Trimeter (vgl. C. Conradt 'Die Abteilung lyrischer Verse u. s. w.', 1879, und zustimmend darüber R. Klotz im elften Jahresbericht von Bursian und Müller, 1883, S. 373/4) wurden teils zur κροῦσις gesprochen, teils gesungen; Plut. de mus. 28. Das λέγεσθαι ist so zu denken, dafs von Zeit zu Zeit bestimmte Tonhöhen, die zu den ἑστῶτες oder φερόμενοι φθόγγοι gehörten und von der κροῦσις von Zeit zu Zeit angegeben wurden, von der Stimme des Schauspielers genommen wurden, im übrigen aber diese Stimme sich in den Intervallen frei bewegend nicht an Tonhöhen, Intervalle band, die in den Geschlechtern, je nach der gewählten Stimmung, die etwa um eine kleine Terz unter der unsrigen lag, vorkamen, sondern auch beliebige andere wählte, die dem Schauspieler nicht vorgeschrieben waren. Dagegen wurden die bestimmten Zeiten des Trimeters im Ver-

hältnisse von 1 und 2 bei dem gewählten Tempo innegehalten. In unseren Versen, wenn sie nicht in bestimmten Intervallen gesungen, sondern, wie in Mendelssohns Antigone, zur von Zeit zu Zeit angegebenen Instrumentalmusik gesprochen werden, findet kein Takt statt. Die Silben sind mehr dem gleichen als dem doppelten Geschlecht in der Quantität sich annähernd, nicht mit sich ausgleichenden Parallagai innerhalb von Syzygien, wie im jambischen Trimeter der Griechen. Die Griechen hatten also keine Folge von quantitativ ziemlich unbestimmten, doch in bestimmten Intervallen vorgetragenen Worten, d. h. kein Recitativ.*) Unsere Deklamation aber ohne Instrumentalbegleitung hatten sie auch nicht. Will man sich unsere Deklamation von Quinaren klar machen, so taktiere man von einem deutschen Quinar je einen Fufs mit 1. 2 und mit 1, 2. 3, und man wird finden, dafs beides der Wahrheit nicht gleich, ersteres aber näher kommt. Die Griechen aber machten auch in der Prosa gröfsere Unterschiede der Quantität als wir, und ihr Wortaccent war nur Höhe und Tiefe, ungefähr im Quintintervall, bis zum 6. Jahrh. n. Chr., wo er anfing nur mehr Höhe und Tiefe als Stärke und Schwäche zu sein, was bei uns umgekehrt ist; F. Hanssen im Rh. M. XXXVII, 252 ff. und XXXVIII, 222 ff. In den *κεχυμένα ᾄσματα* hatten sie Quantitäten und Intervalle, aber keine rhythmische Gliederung in Takte, daher keine Iktus- und Pausenzeichen (Bellerm. Anon. p. 21. Arist. Quint. p. 32 M., 47 C., 21 J.).

Das *ἐνίοτε περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα καὶ τὸ δὴ αἴσχιστον μελῳδῶν τὰς συμφοράς* erklärt sich von Steigerungen, die Lucian. de salt. 27 verwirft, ohne darum recht zu urteilen. An einigen Stellen traf das quantitative Sprechen, das *λέγειν*, das ein *φθέγγεσθαι* war, in längerer Fortdauer mit bestimmten Intervallen zusammen, ward ein Singen; von dem Schauspieler, der auf hohen Kothurnen, *ἐμβάταις*, wie auf einem Reittier, auf Böcken, getragen wurde, *ἐποχούμενος*, heifst es *ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν*, seine Stimme hinauf und hinab ziehend. Dies geschah am Ende und Anfang von Trimetergruppen, die besonders auch dadurch als solche Gruppen deutlich wurden; es war ein *περιᾴδειν*. Das folgende *καὶ τὸ δὴ αἴσχιστον μελῳδῶν τὰς συμφοράς* aber geht auf Monodien- und Kommengesang der Schauspieler.

Die Orchesis fand nun teils auf dem Logeion, teils in der Orchestra statt, dort von Schauspielern und ausnahmsweise von Chören, hier von Chören und ausnahmsweise von Schauspielern aufgeführt. Letzteren, den Chören, will ich hier eine kurze, allgemeinere Besprechung zuteil werden

---

*) Marx 'Allg. Musiklehre': Das Recitativ ist der Gesang einer einzelnen, bisweilen auch mehrerer vereinter Stimmen, der nicht die feste Gestalt einer Melodie und bestimmter Satzformen annimmt, auch die Geltung der Noten und bestimmten musikalischen Rhythmus nicht festhält, sondern in Tonfolge und Rhythmus sich den deklamatorischen Accenten der Sprache anzuschliefsen strebt, — eine auf bestimmte Tonabstufungen gebrachte Rede oder Deklamation. Daher hat das Recitativ auch keinen bestimmten Takt, obwohl es gewöhnlich im Viervierteltakt aufgezeichnet wird, damit das Auge sich besser zurechtfinde.

lassen, während für die Zusammenwirkung der Schauspieler auf dem Logeion mit dem Chor ich auf die Untersuchung des Hippolyt verweise, von der ich die reinen Schauspielerteile ausschliefse.

Die dramatischen Chöre waren rechteckig, wenn sie als einheitliches Ganze einzogen. Das meldet Pollux IV 109 ausdrücklich von der Einzugsform des tragischen Chors, wenn er auch nicht das τετράγωνον σχῆμα ausdrücklich so nennt.

Das Wort σχῆμα τετράγωνον bezeichnet zwar auch κατ' ἐξοχήν ein Quadrat, im Umterschied vom σχῆμα ἑτερόμηκες, Asklepiodot. Takt., Köchly und Rüstow, 1855, II 1, S. 154. Beim dramatischen Chor aber bezeichnet es ein Oblongum.

Schritt nun der tragische Chor von 5 × 3 oder 3 × 5 in dieser Form eines Oblongums, so mufste jeder Hintermann nicht blofs für einen engen, sondern auch für einen weiten Schritt geradeaus Platz haben, ohne dafs er mit einem solchen seinem Vordermann auf die Ferse trat. Und da anzunehmen ist, dafs auch Frontwechsel eintraten, wobei die Choreuten sich in einem rechten Winkel gerade seitwärts wandten, so bedingt auch dies die Annahme einer Weite zwischen jedem Vorder- und Hintermann, wenn der Chor in Oblongumform diese Schwenkung machte. Daraus folgt, dafs in beiden Fällen die Entfernung eines Choreuten von seinen Vorder-, Hinter- und Nebenmännern mindestens je eine Weite, d. i. 2 Fufs, betrug.

Standen nun in einem tragischen στοῖχος*), von 5 Choreuten,

---

*) Ich nenne jede Reihe von 5 oder 6 Stoichos, von 3 oder 4 Zygon, einerlei ob dieselbe κατὰ βάθος aus Vorder- und Hintermännern, oder κατὰ μῆκος aus Nebenmännern besteht. Militärisch heifst sie κατὰ μῆκος ein ζυγόν, κατὰ βάθος ein στίχος, Älian, Köchly und Rüstow S. 272—281. Pollux jedoch IV 108 macht einen solchen Unterschied der Richtung nicht, sondern bestimmt diese beiden Begriffe in der Choreutik blofs nach den obigen Zahlen der Männer in einer Reihe. Diese Verallgemeinerung geht indessen nach 109 doch aus einem besonderen Grund der Wahl dieser Worte beim Einzug hervor. Der Einzug κατὰ ζυγά ist von je 3 auf einmal zugleich neben einander Eintretenden zu verstehen. Denn ζυγά liegen auf den Gejochten nicht von vorn nach hinten, sondern querüber. (Daher Muff 'Chor. Technik des Soph.' mit Unrecht das Umgekehrte behauptet, S. 4. 6. 7. Pollux sagt κατὰ τρεῖς, ἀνὰ πέντε, das ist χορευτάς, und nicht μέρη ἐκ τριῶν, ἐκ πέντε χορευτῶν συστάντα.) Den vornehmsten Platz hatte beim Einzug von der Heimat her der dritte in der linken Reihe, der mittlere, wie man denn bei den Griechen gern von der Mitte ausging, soweit nicht Umstände das modifizierten. Hier ward die linke Reihe für den besten Stoichos gewählt, weil dieser bei der gewöhnlichen Richtung des Einzugs, der aus der Heimat, der sichtbarste war. Der mittlere war deshalb der schlechtere. Der mittelste Choreut in der mittleren Reihe hiefs sein παραστάτης, der in der rechten sein τριτοστάτης. Denn der vor ihm müfste nicht παραστάτης, sondern πρωστάτης heifsen. Verhielten sich die je 3 Choreuten in den 4 andern Jochen auch ebenso und hiefsen danach πρωτοστάτης, παραστάτης, τριτοστάτης, so waren darum doch der παραστάτης und τριτοστάτης des κορυφαῖος unter denselben die vornehmsten. Dafs aber dann der παραστάτης wegen dieser räumlichen Stellung auch im Rang der zweite sein und dem τριτοστάτης im Rang vorgehen müsse, folgt nicht; vielmehr wird er, wie der ganze mittlere στοῖχος dem rechten, so dem mittleren Choreuten im rechten στοῖχος nachgestanden haben. Aus Aristoteles Πολιτ. III 4 folgt nur, dafs allge-

diese vor und hinter oder neben einander, so gab dies für die 4 inneren Abstände 4 Weiten, jede = 2 Engen, wozu noch die 5 Felder kamen, auf denen je 1 Choreut stand. Auch für jedes

---

mein *τῶν χορευτῶν παραστάτης* weniger *ἀρετή* als derselbe *κορυφαῖος* hatte. In Aristoteles Metaph. IV 11 aber werden die verschiedenen Arten des *πρότερον* und *ὕστερον* erörtert. Darunter die *κατὰ τάξιν*, nach der Stellung, Ordnung. Das heifst aber nicht: nach dem Rang. *Τὰ δὲ κατὰ τάξιν· ταῦτα δ' ἐστὶν ὅσα πρός τι ἕν ὡρισμένον διέστηκε τὸν λόγον· οἷον παραστάτης τριτοστάτου πρότερον, καὶ ἡ παρανήτη νήτης· ἔνθα μὲν γὰρ ὁ κορυφαῖος, ἔνθα δὲ ἡ μέση ἀρχή.* In diesen Worten liegt keineswegs der Gedanke, dafs der *παραστάτης* vor dem *τριτοστάτης* den Vorrang habe (Muff. a. O. 12). Dann müfste ja auch die *παρανήτη*, weil näher bei der *μέση*, den Vorrang vor der *νήτη* haben. Und wer behauptet das? Vielmehr ist hier *κατὰ τάξιν* nur die räumliche Stellung. Man vgl. Aristides *ὑπὲρ τῶν τεττάρων* 161: *Μιλτιάδην δὲ τὸν ἐν Μαραθῶνι ποῦ χοροῦ τάξομεν ἢ τάξιν τίνα; ἢ δῆλον ὅτι τὴν πρὸ τοῦ θεάτρου καὶ οὐ πᾶσιν ἐν καλῷ τῆς θέας ἔσται; πλήν γ' ὅσον οὐκ ἀριστεροστάτης ἀνὴρ μᾶλλον ἢ τοῦ δεξιοῦ τοῖς Ἕλλησι κέρως.* D. h. er war im Rang der erste, deswegen müssen wir ihm die *τάξις πρὸ τοῦ θεάτρου* als *ἀριστεροστάτης* im Chor geben; als Feldherr unter den Hellenen im Heer hätte er als vorzüglichster die *τάξις* im rechten *κέρας* gehabt. Vgl. das Scholion. Dies erklärt falsch *τάξιν* durch *παράταξιν* und *ἐν πολέμῳ*, denn Aristides sagt *τὴν* sc. *τάξιν πρὸ τοῦ θεάτρου*. Im übrigen giebt es ganz richtig das von mir eben Gesagte, dafs wir als vortrefflichsten den Miltiades im Chor *τάξομεν πρὸς τῷ θεάτρῳ* als den *ἀριστεροστάτης*. Dies ist zunächst eben nur die *ἀριστερὰ τάξις*, die räumliche Stellung. Dann aber ist sie die *κρείττων*, weil sie die der *καλοὶ τῶν χορευτῶν* ist, *ἵνα εὑρεθῶσι πρὸς τὸν δῆμον ὁρῶντες*, *ad populum spectarent*. Sie sind rechts vom *ἄρχων*, dem Koryphäus. Es ist nicht an den Archon katexochen, den *ἐπώνυμος*, Pollux VIII 81, in diesem Zusammenhang zu denken, sondern an den Befehlshaber des Chors, seinen *ἡγεμών*, der hier so heifst, um dem Feldherrn gegenübergestellt zu werden, Xenoph. Anab. V 7, 28.

Pollux IV 108. 109 nennt sowohl *κατὰ μῆκος* als *κατὰ βάθος* eine Reihe von 3 *ζυγόν*, von 5 *στοῖχος*. Denn *κατὰ τρεῖς* und *ἀνὰ πέντε* soll doch eine verschiedene Art des Einzugs bedeuten; es wäre aber dieselbe, wenn *ζυγόν* nur das Nebeneinander, *στοῖχος* nur das Nacheinander bedeutete. Darum ist auch *κατά* und *ἀνά* in gleichem Sinn distributiv zu fassen. Das *καθ' ἕνα* 'je 1 zur Zeit' sieht vom Hintereinander ab und geht nur aufs Nebeneinander; denn sonst würde nur bei einer Reihe von 15 hinter einander das Einzelneintreten vorkommen, was doch nicht gemeint ist; vielmehr kommt es auch bei unterbrechenden längeren Pausen vor, wo keine Reihe da war. Dann aber ist analog hier *κατὰ τρεῖς* und *ἀνὰ πέντε* beides vom Nebeneinander zu verstehen. Ursprünglich bedeutet *ζυγόν* ein Joch, ein Nebeneinander also; verallgemeinert im tetragonen Chor die kleinere Reihe überhaupt, im tragischen von 3, im komischen von 4. Ebenso *στοῖχος* denn wohl auch ursprünglich die Reihe von 5 hintereinander, im Chor verallgemeinert überhaupt die von 5 im tragischen, die von 6 im komischen. Und wenn doch die Reihe des Hintereinander im Chor auch einen Namen hatte, wie soll denn das 3 hinter einander anders als *ζυγόν* geheifsen haben, wenn dabei das 5 neben einander *στοῖχος* hiefs, und umgekehrt?

Von militärischen Aufstellungen sagt Pollux I 127: *καὶ τὸ μὲν ἐφεξῆς εἶναι κατὰ μῆκος ζυγεῖν, τὸ δ' ἐφεξῆς κατὰ βάθος στοιχεῖν*, ohne das auf bestimmte Zahlen zu beschränken; vgl. kurz vorher (I 126): *Καὶ τῶν μαχομένων τὸ μὲν ἔμπροσθεν μέτωπον καὶ ζυγὸν καὶ πρόσωπον, ... τὸ δὲ βάθος στοῖχος καλεῖται.* (Er hat nicht *στίχος*.) Den rechts im ersten *ζυγόν* nennt er dann ebenda *πρωτοστάτης*, mit Bezug auf seine Nebenmänner; alle darin *πρωτοστάται*, mit Rücksicht auf die Hintermänner; *παραστάτης* jeden Nebenmann, *ἐπιστάτης* jeden Hintermann.

Feld mufs eine verhältnismäfsige Gröfse, nämlich 1 Enge im Quadrat, angenommen werden. Da nämlich Schritte nicht blofs von einer Weite, sondern auch von einer Enge geschahen, so mufste bei dem nächsten Schritt nach einem engen, wenn dieser nächste ein weiter war, z. B. in einem Jambus, das erste folgende Feld, worauf der andere Fufs stand, der soeben die Enge schritt und sich um 1 Enge vorstellte, eben also 1 Enge nach vorn messen und der die Weite schreitende Fufs erst 1 Enge daneben vorbei und dann noch 2 Engen = 1 Weite vorgesetzt werden, wenn der Schreitende mit dem Jambus eben um 1 Jambus, d. i. 1 Enge und 1 Weite = 3 Engen vorwärts kommen sollte. Die Ausdehnung der Aufstellung eines tragischen *στοῖχος* von 5 Choreuten mufs also mindestens 13 Engen grofs angenommen werden. Dafs dies wirklich die Ausdehnung einer Stoichosaufstellung war, ergiebt die Analyse des Hippolyt, und zwar sogleich die des Jägerchors auf dem Proscenium und dann die darauf beruhende Gesamteinheit und Gesamtsymmetrie der Stasima desselben. Die Gröfse einer Enge nehme ich zu 1 griechischen Fufs = 0,3083 an, unter welcher Voraussetzung meine orchestischen Darstellungen gerade zu den Dimensionen des athenischen Dionysostheaters passen.*)

Wenn ich nun bisher vom Einzug, von der Parodos sprach, so dachte ich nur an die in geschlossener Kolonne geschehende.**) Dies war aber nicht die einzige Art, sondern es gab auch Einzüge mit Teilungen des Chors und Evolutionen aller Teile. Ich gehe auf den Begriff der Parodos und

---

Nach Älian, Köchly und Rüstow II 1, 274, heifst überhaupt im Hintereinander jeder Vordermann *πρωτοστάτης*, jeder Hintermann *ἐπιστάτης*, *ὥστε ὅλον τὸν στίχον ἐκ πρωτοστατῶν καὶ ἐπιστατῶν συντετάχθαι παραλλὰξ τεταγμένων*. Nach 278. 318 heifsen hauptsächlich die des ersten *ζυγόν πρωτοστάται*, wie bei Arrian 318; doch auch relativ z. B. alle vorm 5ten *ζυγόν* 320. Es entsteht nicht etwa notwendig aus der verschiedenen Zahl ein *ἑτερόμηκες*, oder aus gleichen ein *τετράγωνον* im Sinn von Quadrat, Älian 346, Asklepiod., Köchly u. Rüstow II 1, S. 156, und ein *ζυγόν* kann länger als ein *στίχος* sein, 344. Die Zahl ist beim *ζυγόν* gleichgültig, z. B. im Rhombus, 352.

Betreffend die Verallgemeinerung des Begriffs von *στοῖχος* ist noch anzuführen, dafs analog *στοιχεῖν*, nach Passow unter *στοιχέω*, selbst bei Soldaten und auch sonst, nicht selten vom Nebeneinander gebraucht wird.

*) [So nach einer früheren Auffassung; vgl. dagegen die neuere Ansicht in der Einleitung und in Teil III A.]

**) Die Zahlen 3 und 5 der *ζυγά* und *στοῖχοι* sind die des jambischen und päonischen Geschlechts und der daraus zusammengesetzten Dochmien und eignen sich daher für den tragischen Chor. Die Parodos stelle ich mir demgemäfs auch ursprünglich in trochäischen Tetrametern vor. Später erst brauchte man isisches Mafs. Man kann auf einem Raum von 13 Fufs 5 Choreuten auch isisch aufstellen, wenn man Zwischenräume von 4 und 2 Fufs macht, gleichsam Ganze und Brüche. Da aber bei Abständen von 2 Fufs man am Schreiten durch die Vormänner behindert ist, so ist anzunehmen, dafs der Chor dann in Abteilungen marschierte, nachdem er sich am Eingang, Anfang der Thymele, erst so in Ganz- und Halb-*πόδες* aufgestellt hatte und dann lauter Ganzabstände machte. Doch ist auch möglich, dafs man den im allgemeinen 13 Fufs langen Chor in Einzelfällen auch als Ganzes in 17 Fufslängen aufstellte und isisch marschieren liefs.

auf die Frage nach dem Wesen des Stasimons jetzt etwas näher ein, indem ich von dem letzteren ausgehe.

Der Begriff *στάσιμον* ist = zum Stehen gebracht, stehend, Kühner 'Ausf. Gramm.' I S. 714.

In sämtlichen Stellen der Scholien und alten Lexika, welche den Terminus erklären, wird er mit einer Form von *ἵστημι* zusammengebracht; und zwar werden vom dramatischen Stasimon die Formen *ἵσταται*, *ἱστάμενον*, *στάς*, *στάντες*, *στῆσαι*, vom lyrischen im Etym. Magn. die Form *ἑστῶτες* gebraucht. Nur das Schol. zu Aristoph. Frösche 1281 nimmt auf das Substantiv *στάσις* Bezug, womit das Adjektiv *στάσιμος* etymologisch zusammenhängt; vgl. Leo Meyer 'Vergleichende Grammatik der griechischen und lateinischen Sprache' 2. Bd. S. 622; Passow s. v., wonach die Ableitungssilbe selten transitiv aktive, meistens passive Bedeutung hat: zum Stehen bringend, zum Stehen gebracht, stehend.

Zieht man dies beides in Verbindung mit einander in Erwägung, so darf man auch bei dem Worte *στάσις* nicht an nominale Bedeutungen denken, also nicht es = Stellung, d. i. Einheit gestellter Personen (Aesch. Choeph. 458, Eumen. 311), aufgestellter Chor, und nicht = Stelle, Ort, wo der Chor stand, oder Stellung = Aufstellung (Anthol. Pal. VII 37 mit Anspielung auf orchestische Aufstellung) auffassen, sondern mufs sich an den Verbalbegriff darin halten; vgl. Kühner a. a. O. I S. 702, 25.

Dasselbe liegt in dem Gegensatz, worin Aristoteles Poet. 12 das *στάσιμον* zur *πάροδος* stellt. Der Vortrag *πάροδος* hat seinen Namen, der metomymisch aufzufassen ist, nicht davon, dafs er von einer einziehenden Marschkolonne gehalten ward, denn *πάροδος* heifst nie Marschkolonne, Einheit hereinziehender Choreuten, noch davon, dafs er in dem Orte *πάροδος* stattfand, denn er fand ja nicht in diesem, sondern in der Orchestra statt; sondern davon, dafs er während der Bewegung *πάροδος*, dem Einzug bis zum Standort in der Orchestra stattfand, der naturgemäfs in der Mitte, d. h. vorm Dionysospriester anzunehmen ist.*) Danach ist auch *στάσιμον* nicht von *στάσις* = einer Einheit stehender Personen oder = Stelle abzuleiten, sondern von *στάσις* = Stehen, Stellung, d. i. Gestelltsein, Art des Stehens.

Sogar in den Dichtungen selbst der klassischen Zeit finden sich Andeutungen dieses Verständnisses.

Zu Aristoph. Wespen 270 *στάντες* sagt das, freilich in R und V fehlende, Scholion: *Πρὸ τῶν θυρῶν τοῦ Φιλοκλέωνος στάντες οἱ τοῦ χοροῦ τὸ στάσιμον ᾄδουσι μέλος. τῶν γὰρ χορικῶν μελῶν τὰ μέν ἐστι παροδικά* [Bekker: *παρῳδικά*], *τὰ δὲ στάσιμα* (*τὰ δὲ προῳδικά, τὰ δὲ μεσῳδικά, τὰ δὲ ἐπῳδικά*), *τὰ δὲ ἐξοδικὰ* [Bekker: *ἐξῳδικὰ*] *ἢ ὑποχωρητικά, ἅπερ ἐπὶ τῇ ἐξόδῳ τοῦ δράματος ᾄδεται.* Die bisher sich bewegenden Choreuten werden aufgefordert,

*) Ich möchte nicht in Phot. v. *σταθερόν* in den Worten *σημαίνοι δ' ἂν καὶ τὸ στάσιμον τῷ μέσον τι εἶναι τῆς ἡμέρας* eine Anspielung hierauf finden, weil die hinzugefügten Worte *καὶ μηδὲ ἐφ' ἕτερον κλίνειν* dies so erklären, dafs das sich nach einer Seite Neigende nicht feststeht, sondern leicht umfällt.

still zu stehen und singend ihn herauszurufen, *στάντας ᾄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν*. Und dann folgt die Parodie eines tragischen Stasimons, wohl vom Phrynichus, vgl. Bernhardy 'Litteraturgeschichte', 3. Bearbeitung, S. 17. Einerlei nun, ob diese Parodie in der Orchestra oder auf dem Proscenium stattfindet, es ist doch ein Stasimon, das parodiert wird, und zwar sollen die Männer es *στάντες* thun, stillstehend nach dem Heranziehen.

Zu Aesch. Prometh. 271 sagt, zu *πέδοι δὲ βᾶσαι*, das Scholion: *φησὶ δέ, πρὸς τὴν γῆν βᾶσαι, ὅτι βούλεται στῆσαι τὸν χορόν, ὅπως τὸ στάσιμον ᾄσῃ*. Hier ist klar, daſs der Scholiast *στῆσαι* und *στάσιμον* etymologisch zusammenbringt und dabei an das *στῆναι* denkt, welches aus dem *στῆσαι* hervorgeht. Dies knüpft er an den Sinn des *βᾶσαι*. Dazu vergleiche man bei Plat. Kratyl. p. 437 A *τὸ βέβαιον, ὅτι βάσεώς τινός ἐστι καὶ στάσεως μίμημα, ἀλλ' οὐ φορᾶς*, eines Niedertretens und Stehenbleibens. Und man dürfte nicht bezweifeln, daſs auch Äschylus an ein Stehen im Gegensatz zum bisherigen Herankommen gedacht hat.

Auch der Zusammenhang des Sinns im Schol. Eurip. Phön. 202—215, S. 93 Dind., weist für das *στάσιμον* auf das Stehen hin, wenn auch keine verbale Form von der Wurzel *στα* vorkommt. Wenn es heiſst, *ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀνῆκον ἀκίνητος μένων, στάσιμον λέγεται τὸ ᾆσμα*, so tritt der Sinn des Stehens im Gegensatz gegen den einer vorhergehenden Bewegung durch das unmittelbar Folgende klar hervor, *πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ ῾βαδίζοντος ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐξόδῳ* (lies *εἰσόδῳ*).

Das Stasimon ist also nach allem diesen ein mit Stehen verbundenes Lied; Leo Meyer a. a. O. S. 622. 617. 602. 219. 82.

Es ist nun aber die Meinung mancher, daſs dieses Stehen nicht in strengem Sinn als ein Stehen beim Singen des *στάσιμον μέλος* aufzufassen sei, sondern nur allgemein als ein Weilen in der Orchestra nach geschehenem Einzug, so daſs generisch jeder Chorvortrag während dieses Weilens, ob im Stehen oder Tanzen, ein Stasimon sei, die letztere Species aber, die ohne Tanz, katexochen den Namen des Genus trage.

Die Stellen nun, welche die generische Bedeutung zulassen, lassen alle auch die letztere spezielle zu, einige Stellen aber nur die letztere spezielle. Vgl. auch Ascherson, Jahrb. f. klass. Phil. 1862, 4. Suppl.-Bd., S. 441. Da also die Bedeutung eines Chorvortrags im Tanzen während des Weilens in der Orchestra gar nicht sich findet, so berechtigt nichts, sie unter jenen Stellen mit zu befassen, die generisch sein können, aber nicht müssen. Und so fällt überhaupt die generische Bedeutung weg.

Es sind aber auch noch überdies gewisse Hauptstellen unter jenen, die nach Aschersons Meinung die generische Bedeutung zulassen, in denen ich nur die spezielle eines Chorvortrages im Stehen finden kann.

Ausschlieſslich diese spezielle Bedeutung finde ich mit Ascherson in den Stellen Etym. M. v. *ΠΡΟΣῼΙΔΙΟΝ*, Schol. Soph. Trach. 216, Pollux IV 53; Io. Tzetzes in Cramer. Anecd. Oxon. III p. 344, 26 ff. und 346, 20 ff. im Abschnitt *περὶ τραγικῆς ποιήσεως*.

Im Etym. M. heifst es a. d. a. St.: *Στάσιμα δέ, ἃ ἑστῶτες ὕστερον ἔλεγον, ἀναπαυόμενοι μετὰ τὸ κύκλῳ δραμεῖν τοῦ βωμοῦ* [Sylburg 1816 col. 626, 49 ff.]. Der Gegensatz *ἑστῶτες, ἀναπαυόμενοι* zu *δραμεῖν* spricht klar ein Stehen beim *λέγειν* aus: als sie nach dem Laufen stillgestanden waren und sich ausruhten. Dazu stimmt auch der sogleich folgende Vergleich mit den Himmelsbewegungen für die *ὑπορχήματα* um den Altar, wozu sonst (vgl. Pindar. Schol. p. 11) die *στάσις τῆς γῆς*, das Stehen der Erde, in Gegensatz gestellt wird. Diese Stelle bezieht sich auf das lyrische Stasimon.

Wichtiger sind folgende 3, auf das tragische Stasimon gehende Stellen. Das Schol. zu Soph. Trach. 216 lautet: *'Αείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι: Μετεωρίζομαι ἐν τῷ χορεύειν εἰς τὸν ἀέρα καὶ ἄνω αἴρομαι· τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται.* Hier ist nicht blofs eine bestimmte Art von *ὄρχησις*, als dem Begriff des *στάσιμον* entgegen, von ihm ausgeschlossen, so dafs andere, solche Arten, welche Athenäus XIV p. 629 c [Kaibel III p. 388 c. 26 cd. 27] *τὰ στασιμώτερα καὶ ποικιλώτερα* [*πυκνότερα*] *καὶ τὴν ὄρχησιν ἁπλουστέραν ἔχοντα* nennt, sich doch mit diesem Begriff vertragen könnten. Vielmehr hebt nach diesem Scholion das *ὀρχεῖσθαι* der Sänger überhaupt den Begriff des *στάσιμον* auf. Unter *ὀρχεῖσθαι* ist aber die *φορά* der Füfse verstanden, wie der Gegensatz *οὐκ ἔστι στάσιμον* zeigt; und weil damit immer auch *φορά* des übrigen Leibes, insbesondere auch der Hände und Arme und des Kopfes verbunden war, auch diese *φορά*.

Dafs die Aufzählung bei Pollux IV 53 *τραγῳδία, πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομματικόν, ἔξοδος* unter *στάσιμον* nicht alle Vorträge des eingezogenen Chors in der Orchestra, sondern eine besondere Art neben *ἐμμέλεια*, also das *στάσιμον* im speziellen Sinn versteht, bemerkt Ascherson S. 441 mit Recht.

Tzetzes a. a. O. wiederholt dieses nur.

Der Ansicht Aschersons aber, dafs die übrigen Stellen alle die allgemeine Bedeutung zulassen, kann ich mich nicht anschliefsen. Zunächst nicht in Bezug auf das Schol. Eurip. Phön. 205—215, Ddf. III 93, 5: *τοῦτο τὸ μέλος στάσιμον καλεῖται· ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον λέγῃ τι μέλος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀνῆκον ἀκίνητος μένων, στάσιμον λέγεται τὸ ᾆσμα. πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ᾀδομένη ἅμα τῇ ἐξόδῳ.**) Die analogen Worte Etym. Magn. 735, 2 [Sylburg col. 657]: *Στάσιμον τὸ μέλος τοῦ χοροῦ· ὅταν γὰρ ὁ χορὸς μετὰ τὴν πάροδον διατίθηταί τι μένων ἀκίνητος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν, ἂν εἰκότως στάσιμον λέγοιτο.*

*) Scil. aus dem Scenengebäude; vgl. Geppert 'Altgriech. Bühne' S. 164; Schol. z. Aristoph. Fröschen 269 (ed. Duebner): *κορωνὶς ἀμοιβαία εἰσιόντων τῶν ὑποκριτῶν.* So ist indes das Schol. Aristoph. Wesp. 580 [Bekk. 582] nicht zu verstehen: *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν, ὥστε αὐλοῦντα προπέμπειν.* Der Zusammenhang bei Aristophanes zeigt hier nämlich, dafs von Auszügen nach geschehenen Aufführungen die Rede ist, also von Auszügen nicht aus dem Gebäude zur Aufführung, sondern aus der Thymele zurück ins Gebäude.

Hier ist zunächst das διατίθηταί τι πρὸς τὴν ὑπόθεσιν nicht vom διατίθεσθαι σχήματα, vom körperlichen Ordnen orchestischer Figuren zu verstehen. Denn es soll dadurch das μέλος τοῦ χοροῦ erklärt werden; es korrespondiert mit dem λέγῃ τι μέλος πρὸς τὴν ὑπόθεσιν ἀνῆκον. Die Erklärung des στάσιμον aber liegt dann in den Worten ἀκίνητος μένων. Es ist also zu übertragen: wenn der Chor etwas auf die als Grundlage dienende Handlung Bezügliches in geordneter Weise jedes an seinen Platz stellend vorträgt. Vgl. Sommerbrodt 'Scaenic.' p. 212. Ob einige Teile des μέλος στάσιμον von einigen, andere von andern Choreuten oder alle von denselben gesungen wurden und ob alle Choreuten an dem Singen beteiligt waren, ist nicht aus den Worten zu ersehen. Denn χορός bezeichnet nicht immer den ganzen Chor, sondern auch Teile desselben, die ihn vertreten, in denen er thätig auftritt.

Die Worte ἀκίνητος μένων und μένων ἀκίνητος sind so zu verstehen, daſs der Chor schon vor dem στάσιμον μέλος ein ἀκίνητος sei und es beim στάσιμον dann bleibe. Kühner 'A. Gr.' II 38, § 355 c. Es stimmt mit den sonst in den Erklärungen gebrauchten Formen von ἵστημι überein. Der Chor ist in der Parodos, einerlei ob mit oder ohne Vortrag, hereingekommen und hat sich hingestellt. In dieser Stellung bleibt er unbewegt, ruhig. Das negative ἀκίνητος ist ein positives ἤρεμος. Indem die κίνησις, die φορά geleugnet wird, wird eine ἠρεμία behauptet. Die Sänger des Stasimons hatten ausschlieſslich den Gesang zur Aufgabe, und Tanz fiel für sie völlig fort. Eben deshalb konnten sie desto vorzüglicher singen, weil ihre Gedanken nicht durch mehrere Aufgaben geteilt waren und ihre Aufmerksamkeit sich ganz auf die eine des Gesangs konzentrieren konnte.

Ebenso führt der Zusammenhang der auf einander folgenden Erklärungen in Cramer. Anecd. Paris. I p. 19. 20 auf ein solches Verständnis von στάσιμον, wonach dieses von Stehenden gesungen ward. Es heiſst dort: Τῆς τραγικῆς ποιήσεως εἴδη εἰσὶ δέκα· πρόλογος, ἄγγελος, ἐξάγγελος, πάροδος, ἐπιπάροδος, στάσιμος, ὑπερμακτικός (leg. ὑπορχηματικός), ἀμοιβαῖος, σκηνικός. Dann wird erst πρόλογος und ἄγγελος erklärt, worauf es weiter heiſst: πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ γινομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ (folgen einige Beispiele). ἐπιπάροδος δέ ἐστιν, ὅταν ἕτερος χορὸς ἀφικνεῖται τοῦ προτέρου παρελθόντος· στάσιμος δέ, ὅταν χρὴ λέγειν στάσιμον, ὡς ἐν τῷ Ἱππολύτῳ Εὐριπίδης „ὠκεανοῦ τις ὕδωρ πέτρα λέγεται“. ὑπόρχημα δ' ἂν εἴη μᾶλλον τῶν σατύρων· ἐκεῖνοι γὰρ ᾄδοντες ἅμα καὶ ὀρχοῦνται. Nach dem Zusammenhange mit den gleich auf στάσιμος folgenden Worten ὑπορχηματικός, ἀμοιβαῖος, σκηνικός und der Erklärung des letzteren nachher p. 20 σκηνικὸς δέ ἐστιν, ὅτι τῶν ὑποκριτῶν εἰς ᾠδὴν φέρηται muſs man zu στάσιμος wohl nicht χορός, sondern das in λέγειν στάσιμον liegende λόγος ergänzen. Ein στάσιμον ist ein στάσιμος λόγος, wenn man stehend vortragen, d. i. hier singen muſs. Nachher heiſst es ὑπόρχημα und ἀμοιβαῖον, aber σκηνικός ist wie στάσιμος beibehalten, hier also auf das λέγειν das Hauptgewicht gelegt. Dieser sonst nicht gebräuchliche maskulinische Terminus wird also davon abgeleitet, daſs ein λέγειν στάσιμον stattfindet; das charakteristische

Merkmal ist also, dafs die Sänger stehen. Denn dafs dies die Meinung ist, beweist das gleich Folgende. Es sind die beiden Arten der Chorthätigkeit *στάσιμος* und *ὑπορχηματικός* erklärt; und von dem letzteren ist gesagt, dafs der hyporchematische Vortrag mehr den *σάτυροι* eigne, weil diese beim Singen zugleich auch tanzen. Daraus ergiebt sich gegensätzlich, dafs beim *στάσιμος* die Sänger nicht *ὀρχοῦνται*, folglich stehen. Ganz fehlt der hyporchematische *λόγος* übrigens nach dieser Erklärung nicht der Tragödie, wie es denn ja eben nur *μᾶλλον* heifst und derselbe unter den *δέκα μέρη τῆς τραγικῆς ποιήσεως* aufgezählt wird.

Westphal, Proleg. z. Aesch. X, tadelt diese Aufführung des *ὑπόρχημα* als eines *μέρος τραγῳδίας*. Davon bleibt die Stelle bei Tzetzes, Cram. Anecd. Oxon. 3, S. 346, 15 ff., unberührt, wo aber doch die obigen Angaben sich wiederholt finden, *ἅμα εἰσόδῳ, χοροῦ ἔλευσις ἄλλου, στὰς ἐμπαρᾴδῃ, ᾠδὴν ὀρχησμοῦ μέτα*. Diese Stelle lautet:

πάροδος ᾠδὴ χοροῦ ἅμα εἰσόδῳ·
ὥσπερ τὸ „σίγα λευκὸν εἶδος ἀρβύλης“.
ἐπιπάροδος χοροῦ ἔλευσις ἄλλου,
μετ' ἐξέλευσιν τοῦ χοροῦ τοῦ πρὶν λέγω.
ὅταν χορὸς στὰς δ' ἐμπαρᾴδῃ τι μέλος,
ὡς „Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ λέγεται στάζειν“,
στάσιμον μέρος εἴληχε κλῆσιν φέρειν.
ἐμμέλειαν δ' οὗτος ὑπόρχησιν λέγει,
ᾠδὴν χοροῦ τελοῦσαν ὀρχησμοῦ μέτα.

Das *στάς* kann hier nicht blofs allgemein = in der Orchestra bleibend bedeuten, einerlei ob stehend oder tanzend; denn es wird von dem *μέλος*, welches der Chor *στὰς ἐμπαρᾴδει*, sofort in der *ἐμμέλεια* ein *μέρος* als solches unterschieden, worin die *ᾠδὴ ὀρχησμοῦ μέτα* vorgetragen wird. Das *στάς* und *ὀρχησμός* schliefsen sich also aus.

Da nun aber dies p. 346, 30 auf Euklides zurückgeführt wird, *τράγῳδίας μέρη μὲν Εὐκλείδης τάδε*, so ist das *στάς* S. 344, 26 ff. ebenso zu erklären, obwohl hier der Gegensatz dazu, der Gesang mit Tanz, nicht angeführt wird, sondern *ἐμμέλεια*, aber mit ausdrücklicher Leugnung der Übereinstimmung mit Euklides hierin, einfach *ᾠδῆς τι μέλος* heifst. Dort werden nämlich mit *πάλιν ὁ Εὐκλείδης δέ φησιν ὧδέ πως* die Worte eingeführt: *ὅταν χορὸς στάς τι κατάρχεται λέγειν,* | *ὡς δράματι μὲν υἱοῦ Θησέως γράφει·* | *„Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ στάζουσα πέτρα“* | *καὶ ταῦτα πολλοῖς ἐντελοῦσι τοῖς λόγοις.* | *τὴν ἐμμέλειαν τοιγαροῦν μοι λεκτέον·* | *ἤδη προκοπτούσης δὲ τῆς τραγῳδίας,* | *τὴν ἐμμέλειαν ἦδον ᾠδῆς τι μέλος*, und dann heifst es sofort: *τὴν ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οὐδαμῶς γράφει.*

Und so mag man auch S. 348, 21 ff. heranziehen, wo *συνορχηματικόν* den Gegensatz zu *στάσιμον* bildet: *τὴν τοῦ χοροῦ δὲ τετραχῇ τετμημένην·* | *εἶστε πάροδον, ἐπιπάροδον ἅμα,* | *στάσιμον γὰρ συνορχηματικόν τε,* | *ἅπερ φέρει σύμπαντα.* Dies wird dem Tzetzes als Einleitung zugeschrieben; vgl.

p. 347, 28: der dies alles besser geordnet und genauer als Euklides und Krates mitteile, die verwirrt geschrieben (s. ebenda vorher).

Ich betrachte nun noch eingehender die Definition in Aristot. Poetik 12. Dieselbe lautet: *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου* B. 1452 b. Die Lesart *ὅλου* hatte auch Tzetzes Anecd. Oxon. III 344, 11, wo K. O. Müller, Rhein. Mus. 1837, 5. Jahrg. S. 361, das *ἄλλου* als aus *ὅλου* entstanden erklärt.

In den Definitionen dieses 12. Kapitels ist viererlei definiert: *πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν* und an das letzte angehängt *κομμός*. Bei den drei ersten ist jedesmal die Definition mit den Worten *ὅλον μέρος τραγῳδίας* gegeben. Das *χορικόν* ist aber nicht definiert, sondern statt dessen sind seine Arten definiert. Man kann also nicht den Schlufs machen, dafs die Analogie des dreimaligen *ὅλον* bei *μέρος* auch zu *λέξις*, als dem Prädikat der Definition von *πάροδος*, ein *ὅλη* verlange. Denn *λέξις* steht nicht mit jenem dreimaligen *μέρος* koordiniert. Auch müfste man aufserdem dann noch zu *μέλος* wieder ein *ὅλον* hinzu konjizieren, wovon die Überlieferung keine Spur erhalten hat. Ich kann mich daher Westphals Vermutung, Proleg. Aesch. S. 66, nicht anschliefsen und mufs suchen, die Überlieferung zu erklären.

Während also die *πάροδος* eine *λέξις*, Wortzusammensetzung, *ὅλου χοροῦ* ist, ist das *στάσιμον* ein *μέλος*, Lied, *χοροῦ*.

Erwägen wir zuerst die Genitive.

Die Parodos also ist Ganzchordiktion, d. h. alle Choreuten nahmen in ihr an der Diktion teil; ob gleichzeitig oder nach einander, ist nicht gesagt. Es scheint dies also beides möglich gewesen und für den Begriff nicht wesentlich zu sein.*) Das Stasimon aber ist ein Chorlied. Wie nun in den Personenbezeichnungen der Dramen oft blofs *ΧΟΡΟΣ* steht, wo ein Teil des Chors vortragend gedacht ist, oft aber auch, wo der ganze Chor damit gemeint ist, so ist das blofse *χοροῦ* hier in seiner gegensätzlichen Stellung zu dem *ὅλου χοροῦ* offenbar eine absichtlich unbestimmte Ausdrucksweise, nach der beides möglich bleibt, dafs ein Stasimon vom Ganzchor und von einem Teil, dafs eines von jenem und wieder eines von diesem gesungen wurde. Deswegen genügte es auch nicht, bei der *πάροδος* blofs von *λέξις ὅλου χοροῦ* zu sprechen, sondern es mufste *πρώτη* hinzugesetzt werden, weil es auch ein *στάσιμον* gab, welches *λέξις ὅλου χοροῦ* war, indem nämlich *μέλος* eine Art der *λέξις*, das Stasimon also auch *λέξις* ist; wovon gleich näher.

Diesem blofsen allgemeinen *χοροῦ* begegnen wir auch gleich wieder in der Definition: *κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς*. So ohne Komma nach Susemihl interpungiert, giebt diese Stelle den Gedanken, dafs der Kommos dem Chor und der Skene gemeinsam ist. Dies ist auch richtig,

---

*) Oed. Col. 668 ff. der Chor, erst auf der Bühne, zieht dann auf die Thymele, mit erster Parodos dort. Vgl. *παράβασις, πάροδος* Prolegg. Com. Aristoph. Dübner XX 60.

denn der Unterschied desselben von der Parodos und dem Stasimon besteht eben in der Gemeinsamkeit der Handlung in Orchestra und Skene, und so mufs das *κοινός* sich sowohl auf *χοροῦ*, als auf *ἀπὸ σκηνῆς* beziehen, und darf kein Komma stehen. Man kann also nicht *θρῆνος κοινὸς χοροῦ* gleich *θρῆνος ὅλου χοροῦ* erklären. Wir haben somit auch hier wieder das allgemeine *χοροῦ*; und es ist auch für den Kommos unbestimmt gelassen, ob sich blofs der Ganzchor beteilige oder sowohl der Ganzchor als ein Teil des Chors oder blofs ein Teil des Chors. Alles drei kann bei verschiedenen Kommoi vorkommen, in demselben aber nicht. Wie bei der Beteiligung aller Choreuten in der Parodos die Gleichzeitigkeit oder das Nacheinander offen gelassen ist, so ist dies auch im Stasimon und im Kommos bei der Beteiligung sowohl aller als einiger der Fall.

Aber immer ist das Stasimon ein *μέλος* und daher weniger mannigfaltig als die Parodos, welche *λέξις* ist. Zum Verständnis hiervon ist auf Kap. VI der Poetik zurückzugreifen.

Nach Kap. VI § 4 ist *λέξις αὐτὴ ἡ τῶν μέτρων σύνθεσις*. Man braucht hier nicht *ὀνομάτων ἐμμέτρων* u. dgl. zu konjizieren, denn *μέτρων* kann dies schon bedeuten und hat nicht blofs den Sinn von Versmafsen, sondern eben auch den von gemessenen Wortkompositionen. Vgl. Plato im Lysis cap. II zu Anfang *Ὦ Ἱππόθαλες, οὔ τι τῶν μέτρων δέομαι ἀκοῦσαι οὐδὲ μέλος εἴ τι πεποίηκας εἰς τὸν νεανίσκον*. Natürlich hat Hippothales nicht Versmafse, sondern in Worten bestehende Verse gedichtet, und es handelt sich nicht darum, jene, sondern darum, diese zu hören. Vgl. nachher daselbst *ἃ οὗτος λέγων τε καὶ ᾄδων ἀναγκάζει καὶ ἡμᾶς ἀκροᾶσθαι* und *τὰ λεχθέντα καὶ ᾀσθέντα* und *λόγοις τε καὶ ᾠδαῖς*. Nun giebt es allerdings auch eine prosaische *λέξις*, und diese wird mit der emmetrischen zusammen unter dem Ausdruck *τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν* § 18 ebenda befafst; und indem dafür mit *ὥσπερ πρότερον εἴρηται* auf § 4 zurückgewiesen wird, scheint sich der Schlufs darzubieten, dafs dort etwas wie *ὀνομάτων* gestanden habe. Allein diese Zurückbeziehung wird durch eine solche Konjektur nicht genau, nicht richtig, wenn man aufser *ὀνομάτων* noch *ἐμμέτρων* konjiziert; man mufs zu dem Ende *ὀνομάτων* statt *μέτρων* konjizieren. Doch auch dann bleibt die Rückbeziehung ungenau, denn nicht von einer *ἑρμηνεία διὰ τ. ὀν.*, sondern von einer *σύνθεσις τῶν ὀν.* wäre dann in § 4 die Rede. Und so ist man doch jedenfalls genötigt, eine ungenaue Angabe in dem *ὥσπερ πρότερον εἴρηται* zu finden. Dann aber ist man auch nicht dadurch gezwungen, gerade so weit eine Genauigkeit anzunehmen, dafs man *ὀνομάτων* konjizieren müsse, sondern kann auch eine gröfsere Ungenauigkeit zulassen. Für die Abhandlung nun hier aber kommt die prosaische *ὀνομασία* nicht in Betracht, weil in der Tragödie nur metrische *ὀνομασία* vorkommt; vgl. in der Definition der Tragödie, dafs diese eine *μίμησις ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις* sei, und die folgende Erklärung dort *λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους*. Wenn nun gleich hierauf *λέξις* und *μελοποιία* erklärt

werden, so liegt es nahe, bei jener die hier nutzlose Berücksichtigung des prosaischen λόγος ganz aus dem Spiel zu lassen und sie nur als das Sagen des metrischen λόγος zu erklären, wie *μελοποιία* die Verfertigung des *μέλος* ist. Nachher aber, ziemlich lange nachher in § 18, ist es eher gegeben, die Erklärung auf das *genus* mit *differentia specifica* zurückzuführen und so von ἑρμηνεία διὰ τῆς ὀνομασίας und den beiden εἴδη, dem metrischen und prosaischen, zu sprechen. Und da dieses denn in der Sache mit dem § 4 nur von dem einen εἶδος Gesagten übereinstimmt, so kann wohl mit ὥσπερ πρότερον εἴρηται darauf zurückgewiesen werden.

Nun verhalten sich aber *μέτρον* und *μέλος* in der Tragödie so, daſs unter jenem das bloſse *μέτρον* katexochen verstanden wird, im *μέλος* aber immer auch *μέτρον* enthalten ist. Und so ist in ihr im *μέλος* immer auch λέξις mit enthalten. Vgl. Susemihl, Rhein. Mus. N. F. Bd. XIX S. 198, XXVIII S. 331; Myriantheus 'Die Marschlieder' S. 139 Anm.

Wenn es daher bei Aristoteles Poetik c. XII heiſst, die Parodos sei λέξις, das Stasimon aber *μέλος*, so bleiben für die Parodos die 3 Möglichkeiten offen, daſs in ihr nur *μέτρον* vorkommt oder nur *μέλος* oder sowohl bloſses *μέτρον* als *μέλος*.

Nun ist aber noch der Zusatz gemacht: *τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*, d. i. das ohne Anapäst und Trochäus = ohne anapästisches und trochäisches System. Vgl. Myriantheus 'Die Marschlieder' S. 113; K. O. Müller, Rhein. Mus. 1835 S. 363. So wird ἀνάπαιστος gebraucht z. B. im Schol. zu Aristoph. Wolken 510 B.: *εἴδη δὲ παραβάσεων ἑπτά· ἁπλᾶ μὲν τρία, κατὰ δὲ σχέσιν τέσσαρα. τὰ μὲν οὖν ἁπλᾶ ἐστι ταῦτα· κομμάτιον· παράβασις ὁμωνύμως, ἣ καὶ ἀνάπαιστος καλεῖται, ἐπεὶ πολλάκις ἐν ταύτῃ τῷ ἀναπαίστῳ χρῆται.*

In diesem beschränkenden Zusatz nun liegt, daſs es auch ein *μέλος χοροῦ* mit Anapäst und Trochäus giebt. Da es nun auſser Stasimon nur noch die Parodos als Art des *χορικοῦ* nach cap. XII giebt, so ist durch jenen Umstand angedeutet, daſs es eine Parodos geben kann, die *μέλος* nebst Anapäst oder Trochäus ist, wenn auch nicht nur eine solche geben kann.

Ferner liegt darin, daſs, wenn Anapäst oder Trochäus mit dem Lied, *μέλος*, welches *στάσιμον* ist, noch verbunden würden, dieses kein Stasimon mehr wäre, daſs es kein Stasimon giebt, worin solche wären. Insofern nun nach der ganzen früheren Erörterung das Stasimon im Stehen gesungen wird, führt dieses darauf, daſs Anapäst und Trochäus nicht im Stehen, sondern im Schreiten gesungen werden.

Und diese negative Bestimmung, daſs das *στάσιμον* ein *μέλος* ohne Anapäst und Trochäus ist, ist um so mehr nötig, als es in der unmittelbaren Nähe von Stasimen manchmal geschrittenen Anapäst oder Trochäus giebt. Vgl. Leopold Schmidt, Neue Jahrb. f. Phil. 75, S. 723.

Aber es folgt nicht daraus, daſs überall, wo an Anapäste ein Chorlied sich unmittelbar anschlieſst, beides in Parodos und Stasimon zu trennen sei; vielmehr bleibt auch die Möglichkeit offen, daſs ein im Tanzen vor-

getragenes Chorlied zusammen mit aufserdem hinzukommenden Anapästen die Parodos bildet.

Das aber ist fürs Stasimon nicht ausgeschlossen, dafs, während einige Choreuten stehend sangen, andere während dieses Gesangs jener tanzten, sei es nun, dafs abwechselnd alle standen und tanzten, oder dafs immer dieselben sangen und tanzten. Und dies werden wir dann anzunehmen haben, wenn die *παραλλαγαί* des Metrums von der Beschaffenheit sind, dafs sie nur durch *ὄρχησις* künstlerisch begreifbar werden. Im andern Falle mag ein Stasimon von allen gesungen sein, ohne dafs irgend welche auch schritten.

Ferner ist in der Stelle aus der Poetik cap. 12 zu beachten, dafs zu dem Wort *μέλος* keine Bestimmung hinzugefügt ist, der zufolge ein Stasimon auf eine *πρώτη λέξις* einer Parodos folgen müfste. Darnach bleibt es möglich, dafs der erste Vortrag des Chors in einer Tragödie ein Stasimon ist und in einer solchen dann nur eine stumme Parodos, ein Einzug ohne Worte stattfindet. Dabei kommt aber ein etwaiger Chorvortrag auf der Bühne, wie der Jägerchor im Hippolyt, nicht in Betracht, weil unter der Parodos eine *λέξις* beim Einzug in die Orchestra verstanden wird. Jener Chor gehört vielmehr zum Prologos.

Auch braucht nach Aristoteles' Poetik dem ersten Stasimon kein Epeisodion vorherzugehen. Vielmehr mufs dem ersten Epeisodion nach der Definition desselben = *μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν* entweder ein Stasimon oder eine Parodos, die *μέλος* ist, voraufgehen. Streng genommen dürfte hiernach, wenn eine Parodos nur *μέτρον* ist, dann alles zwischen ihr und dem folgenden ersten Stasimon kein Epeisodion sein, oder eine Parodos nicht blofs *μέτρον* sein können, sondern immer *μέτρον* und *μέλος* oder blofs *μέλος* sein müssen. Da man beides nicht statuieren wird, so mufs man eine Ungenauigkeit in der Definition des Epeisodions annehmen.

Ist der erste Chorvortrag in der Orchestra ein Stasimon, so mufs natürlich vorher ein Einzug des Chors in dieselbe stattfinden; dieser Einzug kann aber dann nur ein stummer sein. Vgl. Geppert 'Die altgr. Bühne' S. 221. 222, welcher meint, dafs dann ein Embaterion stattfand, z. B. im Hippolyt. — Eine kleine Anmerkung über die griechische Musik möchte ich hier einschalten. Ihre Tonleitern bestehen aus stehenden und bewegten Tönen. Ohne Vorzeichen können wir sie A H e a h e^1 a^1 (beziehungsweise im *συνημμένων* Systeme a d^1) und c d f g c^1 d^1 f^1 g^1 (beziehungsweise im *συνημμένων* Systeme b c^1) bezeichnen (etwa eine kleine Terz tiefer zu denken). Geteilt sind diese Systeme in Tetrachorde. Die je 2 äufseren Töne stehen, die je 2 mittleren sind herabstimmbar. Was wir aber unten und oben nennen, ist dem Griechen oben und unten, auch aus technischen Gründen (Steinitzer S. 18), und so lag seine Melodie im Bafs, wenn Begleitung durch Tenor in Oktave, Sekunde, Sexte u. s. w. stattfand. Durch Terzenbau gebildete Akkorde gab es nicht, also auch nicht Dur und Moll, Ausfüllung der Leere in dem Prim-Quintenraum durch grofse und kleine, kleine und grofse Terz, so dafs die eine Terz die andere durch sich zu dem Dreiklang ergänzte.

Das tonale Wohlgefallen beruhte bei den Griechen blofs auf den stehenden Tönen. Ihre Musik war mehr eine poetisch-musikalische (Max Steinitzer 'Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen'. München, Riedel, 1885). Sie teilten nur in Tetrachorde ein, worin, nämlich in der Anordnung jenes Systems A bis a', von je 2 stehenden Tönen je 2 bewegte eingeschlossen waren. Dies ergiebt für Gefühl und Vorstellung den Gegensatz der festen einfachen Regel und des von ihr eingeschlossenen Wechsels. Der Wechsel besteht in einem Abweichen von der höchsten Stimmung der bewegbaren Töne, als deren Natur, zu frei gewählten tieferen Stimmungen. Dadurch entsteht gröfsere Dichtigkeit der Töne nach dem Bafs zu, ergänzt durch entsprechende gröfsere Weite nach oben, dem Tenor, zu. Darin nun fanden die Griechen den Ausdruck für die von der Natur mehr oder minder abweichende Leidenschaft und die inneren wie äufseren Kämpfe, die von der festen Regel stets umschlossen blieben. Und so müssen wir uns die Komposition, besonders Melopöie, derselben denken. Für die melodischen Intervalle hatten sie ein bis aufs feinste ausgebildetes Gehör, welches bis dahin ging, ein Dichtes von 2 Vierteltönen einem Weiten von einem Doppelton entgegenzustellen. Noch Vitruv in seinen Regeln für die *echea* giebt auch für dieses enharmonische Anweisungen. Die Tonfiguren weilten in einem Tetrachord, stiegen, sanken von einem des andern u. s. w. So drückte die namentlich tragische Musik alle Stürme der Herzens und Geschicks durch den Wechsel der bewegten Töne zwischen den unerschütterlichen Grenzen der festen, stehenden, als den ewigen Satzungen des Menschen und der Welt, des Alls, aus. Es ist darin etwas Analoges zur poetisch-musikalischen Wagnerschen Musik, obwohl aller Terzenbau, alle daraus entwickelte Fülle der Harmonie, des Zusammenklangs, fehlt; selbst Leitmotive sind dabei denkbar. Aber nur in leeren Quarten, Quinten, Oktaven fand eine Harmonie, eine Art von Akkord, von Vokal- und Instrumentalton statt, und Sekunden, Sexten des Instruments waren nicht immer diatonisch; mehrstimmigen Gesang gab es gar nicht. Unsere Auflösungen von dissonierenden Septimen u. s. w. in Konsonanzen gab es nicht. Eine thematische Tonsetzung, eine eigentliche Komposition im Sinne unserer Klassiker Haydn u. s. w. war unmöglich. Das rein tonale Wohlgefallen am Musikalischen war geringer; man dachte mehr den Ton nicht für sich, sondern in Beziehung zu andern, zu Gefühlen, Geschicken, wie er ihnen analoge Verhältnisse zeigte, also eben ausdrucksvoll sein konnte, poetisch ward. Man konnte auch die festen Töne in die Mitte nehmen, indem man zum niedrigsten Ton der Leiter einen bewegten in irgend einer seiner Herabstimmungen nahm; dann kehrte sich das Ausdrückende um und die *ταραχή* herrschte vor.

Gewöhnlich aber ist der erste Vortrag eine Parodos. Daher Tzetzes, Cramer. Anecd. Oxon. III p. 344, 20, mit Recht sagt: *μετ' εἴσοδον μὲν ἔσχε τὴν τάξιν φέρειν, ὅταν τὸ πρῶτον ἐπεισόδιον μὲν γίνεται*, indem damit nicht ganz ausgeschlossen ist, dafs es auch weniger gewöhnliche Stellungen aufserhalb der *τάξις* giebt.

Auch der Fall ist nicht ausgeschlossen, dafs sich ein Stasimon un-

mittelbar an eine mit λέξις verbundene Parodos anschliefst und dann erst das erste Epeisodion folgt. Vgl. Leopold Schmidt a. a. O. S. 723. So ist es im Agamemnon 103; vgl. Schol. Arist. Ran. 1281.

Niemals aber kann eine Parodos zugleich ein Stasimon sein. Denn in ihr beteiligen sich alle Choreuten am Vortrag, es müfsten also auch alle in ihr stehen, wenn sie zugleich ein Stehlied sein sollte. Eine Parodos aber, ein Lied beim Einzug, ist nicht ohne Tanz denkbar. Der Gegensatz der Namen, die mit Stehen und Weg in Beziehung stehen, deutet auch schon darauf hin. Vgl. Leop. Schmidt 'De par. not.' p. 18. 19.

Eine Unvollständigkeit der Einteilung zeigt sich auch noch insofern, als im Verlaufe des Stücks noch ferner Ganzchorvorträge mit Tanz nach der Parodos vorkommen können. Dahin sind die in der Poetik des Aristoteles c. 12 übergangene *ἐπιπάροδος* sowie derartige *κομμοί* zu rechnen.

Sehr wichtig ist nun für das tragische Stasimon der Umstand, dafs sie alle antistrophisch sind. Vgl. G. Hermann 'De usu antistroph. in Graec. tragoed.' p. VI: *stasima antistrophicis scripta sunt omnia,* und p. V zu Aristot. Problem. XIX, 30. 48: *Quodsi summam eorum, quae hic adnotavit, comprehendimus, hanc eius sententiam esse patet, quae actuosiora sint, carere antistrophis, quae autem tranquilliora et magis composita, habere antistrophas.*

Hiemit ist zu verbinden, was in den Scholien des Triclin zu Eurip. Hecuba 647, Ddf. I 211 steht: *ἰστέον δὲ ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χορευταὶ ᾖδον, τὴν δὲ ἀντιστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερά, τὴν δὲ ἐπῳδὸν ἱστάμενοι ᾖδον.* Übereinstimmend in den Scholien zu Sophokles, Oxonii 1852, Volum. II ed. Dindorf p. 384, in den Lectiones Edit. Turnebi in Schol. Dem. Triclin. Über den Wert der Triclin-Scholien siehe auch Christ 'Die metr. Überlieferung der Pindar. Oden' S. 6 Anm., S. 13. 17. 18.

In diesen Worten liegt, dafs bei der Kompositionsform in Strophe und Antistrophe die Sänger tanzten. Dies vereinigt sich mit dem über das Stasimon bisher Entwickelten durch die Annahme, dafs ein Teil der Choreuten stets stand und sang, der übrige Teil aber tanzte und jedesmal der oder die Sänger den Teil des Gesanges, welchen eben er oder sie mit Tanz begleiteten, auch sangen, aber nicht mehr als diesen jedesmaligen Teil.*) Die während des ganzen Stasimons Stehenden waren die Hauptsänger, welche eben das *στάσιμον μέλος* vortrugen und die Seite des Gesanges in diesem *χορικόν* eigentlich vertraten; es waren daher die besten Sänger. Die übrigen Choreuten aber waren die Tänzer: nur, weil es natürlich war, das, was man tanzte, auch selbst zu singen und nicht blofs Gebärde zu machen, sondern auch Ton, Wort dazu vernehmen zu lassen, und weil dadurch der Ton in wünschenswerter Weise für die Vernehmbarkeit verstärkt ward, ohne doch durch Beteiligung zu vieler Sänger verworren zu werden, nahmen

---

*) Vgl. das allgemein Lautende in Isidor. Origg. XVIII, XLIV: *Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus alii gestus edebant.* Danach ist doch das meiste, wenn auch nicht alles Chorische in Tragödien so behandelt worden; das meiste aber sind Stasima.

dieselben auch am Gesange in der Art teil, daſs der oder die jedesmaligen Tänzer mit einfielen, wenn an sie die Reihe kam.*) Weil aber für den Gesang dies etwas Untergeordnetes war, hieſs das Melos doch ein *στάσιμον*. Das Scholion zu Hecub. 647 will aber angeben, welche Bewegungsart beim Tanzen der Strophe, Antistrophe, Epode stattfand, und der Nachdruck liegt auf den Partizipien, indem der Begriff des Verbum finitum generisch vorausgesetzt und näher bestimmt wird. Die Choreuten, heiſst es, sangen in der Strophe und Antistrophe *κινούμενοι*, sich bewegend, und in der Epode *ἱστάμενοι*, sich stellend, die Bewegung beendigend. Die Bewegung wurde zwar für jeden Choreuten der Strophe vorläufig auch beendigt, weil dann die Antistrophe folgte, aber das war nur eine Unterbrechung; eine volle Beendigung fand erst mit der Epode statt, wenn nun ein Epeisodion folgte.**)

Man möchte nun aber fragen, ob *κινούμενοι* und *ἱστάμενοι* nicht plusquamperfektisch verstanden werden könnten. Das letztere Partizip hat diese Bedeutung beim Imperfekt im Stellen wie Iliad. III 129 *ἱσταμένη προσέφη*, namentlich wenn man Stellen vergleicht wie Iliad. XXIV 169 *στῆ ἠδὲ προσηύδα*, Odyss. X 455: *στᾶσα προσηύδα*; denn dies bedeutet nicht = sprach hintretend d. i. im Hintreten, sondern = sprach hinzugetreten, nach dem Hintreten. Ebenso Iliad. VII 310 *ἦγον ἀελπτέοντες* sie führten den Hektor zur Stadt, nachdem sie die Hoffnung nicht mehr gehabt hatten, daſs er wohlbehalten sei, wie sie jetzt sahen, daſs er es sei, dem wilden Kriegsmut des Ajax entflohen. Hier ist nicht daran zu denken, daſs sie, die ihn eben führten und also gerettet sahen, eben während des Führens nicht hofften, daſs er wohlbehalten sei. Vgl. übrigens Kühner 'Ausf. Gramm.' II S. 117; 163, 5. 6. Ebenso Odyss. XIII 133. 134 *οἱ δ' εὕδοντ' ἐν νηὶ θοῇ ἐπὶ πόντον ἄγοντες κάτθεσαν* ist *ἄγοντες* klar ein plusquamperfektisches Partizip.

Die Möglichkeit dieses Verständnisses beweisen noch folgende Stellen.

Villoison 'Anecd. Gr.' II p. 178: *οἱ μὲν γὰρ χορευταὶ αὐτῶν* (*τῶν Ἀθηναίων*) *ἐν τετραγώνῳ σχήματι ἱστάμενοι τὰ τῶν τραγικῶν ἐπεδείκνυντο*. Tzetzes Lykophr. ed. Müller I p. 254: *Τραγικῶν δὲ καὶ Σατυρικῶν καὶ Κωμικῶν ποιητῶν κοινὸν μὲν τὸ τετραγώνως ἔχειν ἱστάμενον τὸν χορόν*, p. 256: *Ἡ δὲ*

*) Daſs immer ein Teil der Zuhörer die strophischen und ebenso die antistrophischen Tänzer von hinten sah, ist kein Gegengrund gegen diese Auffassung. Wieseler 'Thymele' S. 54.

**) So verstehe ich auch die Worte Cramer 'Anecd. Paris.' I p. 9: *εἰσελθὼν οὖν καὶ παραβὰν εἰς τὴν ὀρχήστραν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς τὸν λόγον ποιούμενον, τὸ πρόσωπον βλέπον εἶχε πρὸς τὴν σκηνήν· ἐξελθόντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν, πρὸς τὸ τοῦ δήμου μέρος ἐστρέφετο, ἢ τὸ δεξιόν, ἢ τὸ ἀριστερόν· καὶ πάλιν ἀντεστρέφετο πρὸς τὸ ἕτερον καὶ ἔλεγέ τι ἑκατέροις τοῖς μέρεσι· εἶτα ἐξήρχετο καὶ τέλος τὸ δρᾶμα ἐλάμβανεν*. Aus den Imperfekten kann man nicht ein mehrmaliges *στρέφεσθαι* und *ἀντιστρέφεσθαι* schlieſsen, da sie überhaupt bezeichnen, was in jener Zeit in dem Drama zu geschehen pflegte. Aber man wird nicht meinen, daſs nur eine Strophe und eine Antistrophe darin vorkäme, und daſs *λόγον* und *ἔλεγε* nur ein Sprechen bezeichne. Die Meinung ist, daſs der Chor, von rechts oder links hereinziehend, sich, sei es in seiner Ganzheit, sei es in Teilen verschiedener Gröſse, bald nach links, bald nach rechts bewegte, solange das Lied dauerte und bis zu seiner *ἔξοδος*.

τραγῳδία ἀπὸ τοῦ .... ἢ ὅτι τετραγώνως ἵσταντο, τετραγῳδία καὶ τραγῳδία. Βίος Ἀριστοφ. vor Ddf.s Ausgabe p. XXVIII a [= Bekker I S. XII περὶ κωμῳδίας cap. 8]: Ὁ κωμικὸς χορὸς .... εἰσῄει .... ἐν τετραγώνῳ σχήματι. Mag in der ersten Stelle des Tzetzes Τραγικο-Σατυρικῶν gemeint sein, so gilt dieselbe doch auch von den Tragödien, wie denn p. 254. 255 sogleich der τραγῳδία und den Σάτυροι gleicherweise ια' Choreuten zuerteilt werden (wohl = 12 mit Zuzählung des Koryphäus). Es kann nicht die Meinung in Vill. Anecd. sein, dafs, während sie sich hinstellten, die Choreuten die Dichtungen der Tragiker darstellten, sondern nachdem sie sich hingestellt hatten. Ob sie das dann stehen bleibend thaten oder zum Teil stehen bleibend, zum Teil sich bewegend, ist nicht gesagt. Man mufs den Ausdruck mit dem ἱστάναι, στῆσαι χορούς vergleichen. Es heifst dann = sich oblong aufstellen, indem dieser Moment zwischen dem Einzug und den folgenden Evolutionen charakteristisch, als Ziel und Ausgang, herausgegriffen wird bei der Bezeichnung. Bei der Tragödie war der Einzug nicht immer oblong, sondern (vgl. Poll. IV 109) auch einmal so, dafs die Choreuten [εἷς καθ' ἕνα] einzogen. Vom komischen Chor sagt Pollux dieses nicht; und so spricht das Leben des A. auch nur von oblongem Einzug.

Wir haben also in diesen Stellen den Beweis für die plusquamperfektische Bedeutung von ἱστάμενοι = sich (vorher) aufstellend.

Allein in der Stelle des Triclin würde, wenn das Plusquamperfektische im Partizip klar ausgedrückt sein sollte, das Gewöhnliche und Erforderliche doch κινηθέντες und στάντες gewesen sein; denn der Zusammenhang weist durch nichts auf das Plusquamperfektische hin. Und dies ist nötig, wenn ἱστάμενοι diese seltenere Bedeutung haben soll. Daher übersetze ich es hier imperfektisch.

Die Richtung der Choreuten wird als πρὸς τὰ δεξιά bezeichnet, darstellend die Bewegung des Himmels nach West; die Richtung in der Antistrophe aber als πρὸς τὰ ἀριστερά, darstellend die Bewegung der Planeten nach Ost. Der Stand des Zuschauers ist also im Norden gedacht, so dafs er Westen rechts und Osten links hat. Es begann also die strophische Bewegung von Osten nach Westen.

Nun ist das Chorikon in Euripides' Hekuba keine Parodos; es steht erst V. 647 ff. Es ist ein Stasimon. Und da die Anmerkung fast ganz gleich zum Ajax lautet, so ist auch dort die Strophe, Antistrophe und Epode als Stasimon, als das erste, an die Parodos anknüpfende, aufzufassen. Im Stasimon also begann die Strophe nach rechts, die Antistrophe nach links.

Von der dramatischen ἐπῳδός heifst es dann, sie bedeute τὴν τῆς γῆς στάσιν ἱσταμένων τῶν χορευτῶν ᾀδομένων zu Euripides, ᾀδομένη zu Sophokles. Die Erde stellt sich nicht, sondern steht; und so könnte man meinen, dafs ἱσταμένων hier = sich gestellt habend, folglich dann auch vorher plusquamperfektisch zu fassen sei. Allein ᾀδομένων könnte doch dann nicht plusquamperfektisch gefafst werden, sondern müfste dann die auf das ἵστασθαι folgende Handlung bedeuten; sie sangen, nachdem sie sich gestellt

hatten. Das ist aber offenbar eine grammatisch nicht zunächst liegende und schwere Fassung. Der eine Gen. abs. wäre dann plusquamperfektisch, der andere imperfektisch; es fände keine Übereinstimmung statt. Näher liegt es offenbar, beide Partizipien als gleichzeitig zu fassen = indem sie sich stellend sangen. Dieselbe Auffassung ist dann auch bei ᾀδομένῃ anzunehmen. Und das stimmt dann auch mit der natürlicheren Auffassung des vorhergehenden ἱστάμενοι ᾖδον überein. Die στάσις der Erde wird also dadurch angedeutet, daſs die Choreuten singend sich hinstellten und dann eben schwiegen.

Statt des Femininums ἡ ἐπῳδός (sc. στροφή) findet sich auch das Maskulinum ὁ ἐπῳδός (sc. λόγος), Dübner 'Proll. Aristoph.' XX, 80. 84.

H. Guhrauer in Bursian-Müllers Jahresbericht XLIV (1885 III) S. 32ff. meint, daſs einzelne στοῖχοι, Gruppen von 3 oder 4, resp. 5 Choreuten, gewisse Chorpartien im Wechsel gesungen haben, bleibe bloſse Hypothese, die sich durch nichts direkt beweisen lasse. Direkt soll wohl nicht der Gegensatz zu indirekt sein, sondern im Gegensatz zur Überlieferung das Geschlossene bedeuten. Ist denn aber ein Schluſs als solcher unsicher? Und beruht nicht auf Hypothesen vieles vom Wichtigsten in den Wissenschaften? Ich meine, daſs die, auch die metrischen, Zahlenverhältnisse in den Stasimen des Hippolyt einen Wechsel etwas ähnlicher Art, wie die obigen von Guhrauer abgelehnten, beweisen. Er anerkennt vorher unter Umständen den Wechsel von Halbchören und den von Einzelchoreuten. Ich lasse letztere abwechselnd bestimmten Stoichen angehören, und nicht bloſs mitunter, sondern regelmäſsig abwechseln. Ich lasse auch nicht in einem Wechsel von 3 oder 6 Choreuten mit 12 oder 15 bloſs eine schwächere Tonwirkung eintreten und die schweigenden, angeredeten Choreuten forttanzen, sondern abwechselnd die Einzelchoreuten tanzen. Guhrauer meint nun, wenn das Chorlied als Wechselgesang verschiedener kleiner Chöre mit einander, und zwar ganz gleichartiger, wirke, indem Greise Greisen, Frauen Frauen in derselben Tonlage u. s. w. antworten, so bedeute also die Verteilung des Vortrags an die στοῖχοι oder Halbchöre eine Aufhebung der Einheit des Chors und bringe auch in seine Leistung die dramatische Unruhe und Bewegung der σκηνή; das sei doch wohl aber prinzipiell eben nicht seine Sache! Allein ist das nicht auch Hypothese von Guhrauer? Soll der Chor, der εἷς τῶν ὑποκριτῶν sein soll, nichts von der hypokritischen Unruhe haben dürfen? Soweit es auch meine Hypothese trifft, muſs es eben besser bewiesen werden als die meine. Ebenso meine ich Gründe für meine Darstellung der Alphastrophe im I. Kommos des Hippolyt in den metrischen Zahlenverhältnissen und überdies in dem Umstand zu haben, daſs Phädra die Antistrophe singt und tanzt. Beide lasse ich bald dem θέατρον zu, bald anderswohin sind wenden. Bloſs aus dem Inhalt schlieſse ich diese Verteilung an den Koryphäus allein nicht. Der Text ist nicht bloſs Gedanke. Guhrauer will nun freilich nur bei rein lyrischen Partien als nächste und prinzipielle Annahme geltend machen, daſs der ganze Chor singt, während anderweitige Verteilungen hier jedenfalls kaum je zu wissenschaftlicher Evidenz würden

gebracht werden können; wo aber der Chor irgend an der Handlung sich beteiligt, allein oder in Verbindung mit den Personen der σκηνή, sei es, dafs er auf der Orchestra oder auf der Bühne selbst sich befinde, da werde man den Chorführer oder auch einzelne Choreuten oder Gruppen als Vortragende annehmen und den Versuch machen dürfen, den vorliegenden Text im Sinne der Alten „in Scene zu setzen". Damit ist aber viel zugestanden. Denn z. B. im ersten Chor des Hippolyt (abgesehen vom Jägerchor) beteiligt sich doch der Chor, und zwar allein, an der Handlung. Rein lyrisch kann man ihn gewifs nicht nennen. Es ist ein Stasimon; siehe die orchestische Darstellung desselben. Die metrischen Zahlenverhältnisse ergeben die Verteilung von Lied und Tanz an die 3 Stoichen. Aus seiner Schlufsstellung nun beginnt das zweite Stasimon, u. s. w. aus jedem vorhergehenden das folgende. So ist denn eine solche Verteilung mit der im ersten Stasimon für alle damit zusammenhängenden folgenden gegeben. Und so ist es bei allen Stasimen aller Stücke, wo mehrere Stasima sind. Mit ihnen stehen aber wieder die Kommoi in orchestischer Verbindung, und so ergiebt sich auch für diese eine Darstellung, die auf jene Verteilung in den Stasimen hinweist. Siehe meine orchestischen Erörterungen (und Tafeln) zum Hippolyt.

Die Aufstellung der Choreuten in einem Stoichos bildet eine gerade Linie. Solche drei Linien bildet der tetragone Chor am Anfang und am Schlufs, beim Herein- und beim Hinausziehen. Auch das erste Sichaufstellen eines Stoichos in der Orchestra geschieht in einer geraden Linie. Es waren γραμμαί in derselben, ὥστε ἐν στοίχῳ ἵστασθαι. Es wird also auch die Gesamtzahl aller Engen, die jeder Choreut in einem στοῖχος macht, derjenigen jedes anderen darin gleich sein, damit am Ende jeder στοῖχος wieder eine gerade Linie bildet. Und da nun diese Gesamtzahl in eine Anzahl von Gruppen, von Stasimonsorchesen, gegliedert ist, so wird die ursprüngliche gerade Einheit nicht blofs am Anfang und Ende der Gesamtzahl, sondern immer auch wieder in den einzelnen Gruppen, in den Stasimen zu Anfang und Ende hervortreten. So wird gesehen, dafs ein στοῖχος die Strophen, die Antistrophen schreitet. Und auch in den einzelnen strophischen Gebilden wird diese Gleichheit zu Grunde liegen.

Durch Vergröfserungen und Verringerungen der einzelnen Wege aber werden diese deutlicher zur Einheit verknüpft. Es entstehen dadurch gleichsam orchestische Dissonanzen, welche zu orchestischen Konsonanzen hinstreben.

So werden Wege einzelner Choreuten, Strophen mit Strophen und Epoden, Antistrophen mit Antistrophen und Epoden verknüpft, ja ganze Stasima mit ganzen Stasimen. Und in einer Trilogie wird so auch das eine Stück mit den anderen zum Ganzen vereinigt werden.

Das Gesamte ist so aus Variationen gebildet, aus denen man ein ideelles Thema finden mufs. Ich möchte das den ῥυθμὸς παρηλλαγμένος und πρωτότυπος nennen.

An diese Gleichheit der durchschnittlichen Wegeslängen schliefst sich

dann infolge des allgemeinen Zwecks, alles symmetrisch zu gestalten, im allgemeinen auch die Gleichheit der Zahl der βάσεις an. Doch bleibt dies sekundär.

Wenn z. B. die durchschnittliche Zahl der Engen, wie in der Alpha-Strophe und -Antistrophe des 1. Stasimons vom Hippolyt, 12 ist, so können in 1 Weg, Kolon 4 βάσεις sein, wenn es lauter diplasische oder damit gemischt auch daktylische und pyrrhichische, 4- und 2-zeitige isische πόδες sind. Wenn es aber lauter 4-zeitige isische sind, so können es nur 3 sein. Nun kann man in einer Strophe von 10 Kolen mit je 12 Engen z. B. 2 Kola ganz aus 4-zeitigen πόδες, die andern gemischt bilden. Dann können in den 2 Kolen 3 βάσεις, in den übrigen 8 je 4 βάσεις thematisch sein. Es mufs sodann in der Antistrophe oder Epode, wenn Symmetrie sein soll, eine παραλλαγή der βάσεις sein, wodurch das Minus von jenen 3 ergänzt wird.

Ist die durchschnittliche Gesamtzahl der Engen aber eine solche, dafs sie durch Füfse, die aus lauter isischen zusammengesetzt sind, nicht ausgedrückt werden kann, z. B. 13, und hat je 1 Choreut 2 Wege, so können diese als Paar thematisch verbunden werden, wenn man den einen Weg um so viel kürzer wie den andern länger als 13 gestaltet. Dann ist die ideelle Gröfse 13 in einem thematischen Rhythmus hier gar nicht vorhanden, sondern nur ideell als Gröfse in ihrer Ganzheit gedacht. Das Urthema beschränkt sich hier auf eine ideelle Gesamtgröfse und liefse sich durch 13 ◡, 13 Engezeichen, ausdrücken. Praktisch wird es richtig sein, dann den thematischen ideellen Rhythmus eines Wegepaares zu bezeichnen.

Viel Schwierigkeit macht die Verteilung der Kola an die Choreuten. Man mufs oft viele Versuche mit der Zusammenrechnung der Engen in den einzelnen Kolen anstellen, um die zusammengehörigen Kola zu finden, welche die durchschnittliche Gesamtzahl ausmachen. Dabei kommen auch die πόδες mit 1 oder 2 Engen des Seitenschritts in Betracht. Es wird sich dann schliefslich immer eine gewisse Art allgemeiner Symmetrie herausstellen. Es gehören aber dazu Phantasie, Selbstkritik und Geduld.

Um zu prüfen, ob auch alles richtig sei und stimme, mufs man zuletzt bei jedem Chor, und so auch beim ganzen Stück, eine Generalprobe anstellen.

Bei den Aufstellungen des Chors nun war in gewisser Beziehung ein Anhalt durch Linien gegeben. Hesych sagt: γραμμαὶ ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ ἦσαν, ὡς τὸν χορὸν ἐν στοίχῳ ἵστασθαι. Der Zweck dieser Linien war, dafs sich der Chor ἐν στοίχῳ sollte aufstellen können: vgl. Kühner 'Ausf. Gramm.' § 584, im einzelnen S. 1004, γ über ὥστε, ὡς c. inf. Die Linien waren nicht überall in der Orchestra, vielmehr an gewissen Stellen; das liegt in der Präposition ἐν, die ohne ein hinzugefügtes „überall" steht, verbunden mit dem speziellen Zweck. Und sie wurden nicht für jedes einzelne Drama gemacht, sondern waren da; es war eine bleibende Einrichtung. Und das deutet auch auf eine bleibende Art der Bretterlage überhaupt hin. Wo sich der Chor ἐν στοίχῳ darin aufstellte, da waren solche Linien. Das

ἐν στοίχῳ lautet abstrakt, allgemein; in στοῖχος, in Reihe, in der Weise von στοῖχος, Reihe, soll sich der Chor aufstellen können. Ob dabei der Chor zusammenbleibt oder auseinandertritt, ist nicht gesagt. Die Meinung ist nicht, daſs der ganze Chor 1 στοῖχος bilde; ein solcher wird kaum vorgekommen sein. Vielmehr wird, da von chorischer Stellung die Rede ist, στοῖχος chorische Bedeutung haben, chorischen στοῖχος bedeuten. Nicht aber der Platz, wo der ganze Stoichos stehen sollte, ward durch die Linien bestimmt, sondern die Stellung in στοῖχος, die innere Ordnung, die inneren richtigen Abstände in στοῖχος, in Reihe, wurden sicherer gemacht. Bei den kürzeren ζυγά war ein solcher Anhalt nicht nötig. An gerade Linien müssen wir in allen Fällen denken.

Daſs diese Linien nur für das erste ἵστασθαι des Chors ἐν στοίχῳ gemacht seien, ist nicht gesagt. Für das Stillstehen eines einzelnen Choreuten in seiner Orchesis waren sie auch nicht gemacht, sowie auch nicht für das Schreiten des Chors und einzelner Choreuten. Vgl. Wieseler 'Tymele' S. 40. Das war ja nicht ihr Zweck, nicht ihr eigentlicher Zweck. Doch gewährten sie dann auch dafür einen nützlichen Anhalt.

Auch den Schauspielern auf der Bühne war ein solcher Anhalt nützlich. Und daſs auch dort wohl eine Linie gezogen wurde, beweist die Stelle Aristoph. Acharn. 483. 484 ed. Ddf. [= Bekker 459], auf welche mich Dr. Barthold aufmerksam machte: πρόβαινε νῦν, ὦ θυμέ· γραμμὴ δ' αὑτηί. ἕστηκας. Dies ist freilich bildlich zu fassen, und das Scholion erklärt γραμμή als ἀφετηρία, ἡ λεγομένη βαλβίς, ἐκ μεταφορᾶς οὖν τῶν δρομέων. Aber das αὑτηί deutet doch auf eine dem Schauspieler sichtbare wirkliche Linie. Und eine solche, bis wohin er προβάνει, scheint also auf dem Proscenium gezogen zu sein. Das ἕστηκας bedeutet dann: Bleibst du hier auf dieser Linie stehen, wo du dich hinstelltest, ἵστης, ἵστασο? Und daſs dem so ist, folgt daraus, daſs der Block, τὸ ἐπίξηνον, V. 366 [343 Bekk.] wirklich von Dikaiopolis auf das Proscenium herausgebracht ist, zu welchem hinzugehen er seine καρδία V. 486 [462 B.] mit den Worten ἄπελθ' ἐκεῖσε auffordert.

Von den Bretterfugen müssen diese Linien verschieden gewesen sein; denn sie waren nicht in der ganzen Ochestra, was jene waren. Als der Zweck der überhaupt unvermeidlichen Bretterfugen konnte auch nicht bezeichnet werden, daſs der Chor sollte sich ἐν στοίχῳ stellen können.

Um genauer vermuten zu können, wo denn diese waren, muſs zunächst erörtert werden, wie die Länge und Breite und die Lage der Bretter von der Thymele und dem Proscenium gewesen sein möge (vgl. Teil III A).

Von γραμμαί auf dem Proscenium ist nichts in der Überlieferung enthalten. Sie scheinen auch nicht nötig, da nicht eine gröſsere Anzahl von Choreuten die richtigen inneren Abstände genau innehalten muſste. Die wenigeren Schauspieler konnten leichter φορὰν παρὰ φοράν schreiten, da so viel weniger Kombinationen stattfanden. Kamen δορυφορήματα und Dienerinnen hinzu, so machten sie doch wenig Bewegungen. Kam aber

ein Chor aufs Proscenium, so war das eine Ausnahme. Der Jägerchor im Hippolyt zieht κατὰ ζυγά ein und hatte also gerade an den Lagen von 7 Brettern einen Anhalt. Im Klagetanz des Hippolyt gewähren die Lagen der Parodoi auch die Anhalte bei wichtigen Stellen.

Wenn nun aber nach dieser Annahme nicht eine eigentliche Parkettierung der Thymele und des Prosceniums mit kleinen Quadraten stattfand, so ist es doch für den Zweck der tabellarischen Darstellung des Systems der Schritte nützlich, eine solche Einteilung vorzunehmen. Es ist dieses analog dem, was Goethe in den Regeln für Schauspieler 1803, § 87 schreibt: „Wie die Auguren mit ihrem Stab den Himmel in verschiedene Felder teilten, so kann der Schauspieler in seinen Gedanken das Theater in verschiedene Räume teilen, welche man zum Versuch auf dem Papier durch rhombische Flächen vorstellen kann. Der Theaterboden wird alsdann eine Art von Damenbrett; denn der Schauspieler kann sich vornehmen, welche Casen er betreten will; er kann sich solche auf dem Papier notieren, und ist alsdann gewiſs, daſs er bei leidenschaftlichen Stellen nicht kunstlos hin und wieder stürmt, sondern das Schöne zum Bedeutenden gesellet.“ So teile ich nun auf meinen tabellarischen Darstellungen der Tänze im Hippolyt den Boden der Thymele und des Prosceniums in lauter solche gleiche Casen ein, nur daſs ich nicht Rhomben, sondern Quadrate wähle. Denn der weiteste Schritt war der Seitenschritt, welcher dem längsten χρόνος ἄγνωστος, dem zwischen Metren, entsprach. In einem Rhombus sind nun aber die beiden Diagonalen verschieden, die eine gröſser, die andere kleiner als eine Rhombusseite. Es ist also hierbei nur nach der Seite der gröſseren Diagonale ein gröſserer Seitenschritt möglich. Und da nun diese Richtung sich von einer Grenze des so eingeteilten Raumes bis nach der andern fortsetzt, so würde die Bewegung der Choreuten immer dahin gehen und so aller Chortanz ganz einseitig werden. Sodann aber würden auch die aus Rhomben bestehenden Thymele und Proscenium selber groſse Rhomben werden, analog wie der erhaltene in Rhomben eingeteilte groſse Rhombus in der Mitte des marmornen Orchestrabodens der römischen Zeit im Dionysostheater zu Athen. Das widerspricht aber geradezu der Angabe Vitruvs, daſs das Proscenium durch eine Sehne abgegrenzt sein sollte. Und die Thymele kann man sich auch nicht über der Konistra so denken, daſs sie mit einer Seite des Rhombus, den sie bilden muſste, der Front des Prosceniums parallel laufend sich dann, sei es nach Ost oder nach West, schräg vorm Publikum hinüber nach einer von beiden Hälften desselben wandte; wo denn die Felder der Seite, wohin sie sich gewandt hätte, von der Grenze der Sitzreihen durchschnitten und so das Rhomboid hier nicht vollendet, sondern abgeschnitten hätte werden müssen, während seine Grenze von der gegenüberliegenden Seite her in die Konistra hinein gelaufen wäre. Dies alles ist bei einer Darstellung in Quadraten nicht möglich. Dazu kommt, daſs diese sich an die Fugen der Bretter anschlieſsen und nur eine vorgestellte gerade weiter laufende Fortziehung derselben in Gedanken über das jedesmal angrenzende groſse Bretterquadrat sind, worin die Bretter entgegengesetzt liefen.

Da die Breite der Bretter zu 1 griechischen Fufs*) von mir angenommen ist, so ist auch durch diese gedachte Fortsetzung der Fugenlinien sowohl in westöstlicher als in nordsüdlicher Richtung die Gröfse der Quadrate gleich 1 griechischen Quadratfufs gegeben. Auf solchem Raum konnte ein Tänzer stehen, wenn er auch beide Füfse neben einander darauf stellte. Es konnten auch auf 2 solchen an einander grenzenden Quadraten 2 Tänzer neben einander vorbeischreiten, wobei denn der eine oder der andere etwas zur Seite ausweichen und dann seinen Platz wieder einnehmen mochte. Sollte aber eine Schwierigkeit oder ein Aufeinandertreffen ausgedrückt werden, so trat der eine Choreut auch wohl ganz von seinem Platz, über den der andere hinschritt, und nahm ihn nachher wieder ein.

Der Name für den Platz, wo ein Choreut stand, den ich denn auch für ein solches ideelles Quadrat in Thymele und Proscenium gebrauche, war *χώρα*. Das Wort *στάσις* hatte einen allgemeineren Sinn = Stellung und bezeichnete sowohl die Stelle eines Tänzers als die Aufstellung mehrerer Tänzer. Vgl. Hesych. v. *ὑποκόλπιον τοῦ χοροῦ· τῆς στάσεως χῶραι αἱ ἄτιμοι* und Photius v. *Τρίτος ἀριστεροῦ . . . συνέβαινεν οὖν τὸν μέσον τοῦ ἀριστεροῦ στοίχου τὴν ἐντιμοτάτην καὶ τὴν οἷον τοῦ πρωτοστάτου χώραν ἐπέχειν καὶ στάσιν.* Einen Raum aber, der aus einer Anzahl zusammengehöriger *χῶραι* besteht, möchte ich *τόπος* nennen.

Letzteres thue ich nach Analogie der Harmonik. Auf diese Analogie zwischen Orchestik und Harmonik weist Plutarch in den Quaest. conviv. IX 15 hin, wenn er sagt: *Ἡ γὰρ ὄρχησις ἔκ τε κινήσεων καὶ σχέσεων συνέστηκεν, ὡς τὸ μέλος τῶν φθόγγων καὶ τῶν διαστημάτων· ἐνταῦθα δὲ αἱ μοναὶ πέρατα τῶν κινήσεών εἰσι.* Zum Verständnis sind die Bezeichnungen aus Aristoxenus' Harmonik zusammenzustellen.

Nach dieser bewegen wir die Stimme in einem *τόπος ἀκίνητος*, einer Linie ohne Breite (vgl. *τόπος* bei den Mathematikern bei Passow s. v.), indem wir gleichsam dadurch, dafs wir die Füfse verschieden setzen, von dem Raum, in welchem wir schreiten, irgend eine Gröfse abgrenzen. Die *κινήσεις*, d. i. die *ἐπιτάσεις τε καὶ ἀνέσεις* sind *ἀφανεῖς* (sichtbar dagegen die *κινήσεις* im Tanz); die *ὁρίζοντες τὰ διαστήματα φθόγγοι* sind aber *ἐναργεῖς τε καὶ ἑστηκότες*, auf einer *τάσις*, Tonhöhe, welche *σχεδόν ἐστι τοιοῦτον οἷον μονή τις καὶ στάσις τῆς φωνῆς*, wie auch die Saite beim Stimmen *κινεῖται* und dann *ἠρεμεῖ καὶ ἕστηκεν*: der *φθόγγος* macht die vorhandene *τάσις* zur *φανερά*. Der *φθόγγος* ist eine *φωνῆς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν*, ein *ἑστάναι* der *φωνή ἐπὶ μιᾶς τάσεως*, und das *διάστημα τὸ ὑπὸ δύο φθόγγων ὡρισμένον μὴ τὴν αὐτὴν τάσιν ἐχόντων* ist ein *τόπος*, der die Zwischentöne aufnehmen kann, eine *ὁδὸς ποιά*. Zwischen den zwei stehenden Grenztönen eines Tetrachords, den *ἑστῶτες*, haben die *κινούμενοι, φερόμενοι*, jeder seinen *τόπος*, in welchem sie mehr oder weniger weit sich bewegen können; und wo diese *τόποι* zusammenstofsen, ist das Ende derselben, *πέρας ἡ συναφή*. Vgl. Aristox. Harm. Fragm. von Marquardt, S. 12. 14. 16. 18. 20. 32. 201. 202. 230.

---

*) Vgl. die Anm. **) zu S. 346.

Dies alles sind der Orchesis angepaſste bildliche Vorstellungen. Daſs sie der reinen Wissenschaft nicht genügen, behauptet Ptolemäus Harmon. I 13 init. mit Recht. Aber sie deuten auf den alten Zusammenhang der beiden Künste, und man kann daraus auf orchestische Ausdrücke Vermutungen ziehen. Und so darf ich wohl das Wort *τόπος* in dem Sinn orchestisch anwenden, daſs es einen Raum bedeutet, worin sich der Schreitende mit engeren und weiteren Schritten bewegt, die aus einer Anzahl von *χῶραι* bestehen.

Die eben angeführte Stelle aus Plutarch setzt indessen, indem sie die Ähnlichkeit von *ὄρχησις* und *μέλος* anzieht, zugleich auch beide in Gegensatz. Als ähnlich wird zunächst das Verhältnis von *κινήσεις* und *σχέσεις* und das von *φϑόγγοι* und *διαστήματα* bezeichnet. Es ist hier wohl klar, daſs die *διαστήματα* nicht als *κινήσεις* betrachtet werden können, also die *φϑόγγοι* als etwas Bewegtes betrachtet werden, und daſs also den *κινήσεις* die *φϑόγγοι* entsprechen, mithin die *σχέσεις* den *διαστήματα*. Durch das musikalische *διάστημα* geschah eine *ἀφανὴς κίνησις*, und begrenzt ward es durch die *ἑστῶτες φϑόγγοι*, durch welche die *τάσις* zur *φανερά* ward, die gleichsam eine *μονὴ καὶ στάσις φωνῆς* ist. Bleibt man aber bei dem Gegensatz bloſs von *διάστημα* und den 2 begrenzenden *φϑόγγοι* und läſst die *ἀφανὴς κίνησις* aus dem Spiel, so sind *κινήσεις*, nämlich *φϑόγγοι*, die Grenzen von den unbewegten *διαστήματα*, und im Gegensatz dazu sagt Plutarch, daſs in der *ὄρχησις* umgekehrt die *κινήσεις*, nämlich die sichtbaren, zu Grenzen die *μοναί*, die bleibenden dauernden *σχέσεις* haben. Diese *σχέσεις* haben aber eine Entfernung, also ein *διάστημα*, von einander, wie in der Musik die *φϑόγγοι* ein *διάστημα* von einander haben. Und wie dieses *διάστημα* der Musik nach seiner Gröſse bestimmt gemessen wird, so ist es auch mit der orchestischen Gröſse des Abstandes der *σχέσεις* von einander der Fall, oder, was der Raumgröſse nach dasselbe ist, der *κινήσεις*, der *φοραί*, der Schritte durch diese Abstände, diese Entfernungen. Die Entfernung, das *διάστημα*, welches prinzipiell allen andern als Grundmetrum, als Einheit zu Grunde liegt, ist diejenige eines Fuſses; und so verstehe ich unter *διάστημα* schlechthin diese Gröſse.

Schritte von 1 und 2 *διαστήματα* sind die Regel. Die Schritte von 2 *διαστήματα* sind weit und häufig genug, um Ovids Ausdruck Amor. III 1, 11 zu rechtfertigen:

Venit et ingenti violenta tragoedia passu.

Dort ist übrigens nur von den Schauspielern die Rede, wie die folgenden Verse beweisen:

Fronte comae torva, palla iacebat humi.
Laeva manus sceptrum late regale movebat.
Lydius alta pedum vincla cothurnus erat.

Das *ingens* der Schritte bestand in der Höhe des schreitenden Beines (vgl. zur Form und Farbe V. 31 *pictis cothurnis,* V. 63 *alto cothurno*). Und dies bezieht sich auf den Gegensatz zur Elegie, der im Versmaſs symbolisiert

wird. Der Elegie *pes longior alter erat* V. 8; sie wird aufgefordert, *longis versibus addere breves* V. 66. Sie stellt die Zeiten durch Schritte dar. Dies spricht also — es sei hervorgehoben — gegen die Meinung, dafs die dritte und sechste *θέσις* durch *τονή* vierzeitig sei. Die Schauspieler dagegen reden stets in Trimetern, jambischen Hexapodien (früher Hexameter genannt), *senarii*. Die 3 *θέσεις* werden gedehnt, länger und weiter als die *θέσεις* der daktylischen Hexameter und Pentameter. Dies alles aber dient zur Symbolisierung der grofsen Tragödien und kurzen Elegien; und so ist das *ingens* absichtlich als ein hyperbolischer Ausdruck gewählt. Ausnahmsweise mag auch ein Schritt von 3 *διαστήματα*, d. h. ein Setzen des einen Fufses um so viel vor den andern vorgekommen sein, um etwas Aufserordenliches auszudrücken. So mag es im Stasimon *β'* der Antigone der Fall sein, bei *ῥίζας* (*τέτατο φάος*), wo die Satzbildung nicht ein eingeschobenes *ὃ* verlangt, vgl. Ddf. V. 600 und 589. Hier würde die Dehnung *ῥίζας* zur Dreizeitigkeit und ein dem entsprechender Schritt von 3 Fufs Weite dem Sinn entsprechen.

Schritte von 4 *διαστήματα* Weite wird schwerlich ein Choreut, vielleicht einmal auf dem Kothurn ein Schauspieler gemacht haben.*)

---

*) Anders verhält es sich hinsichtlich der *τονή* mit Kompositionen ohne Orchesis. Aber die Angaben der Alten von dem Vorkommen der Länge über 2 *χρόνοι* empfehlen auch hier einen vorsichtigeren Gebrauch, als man von ihnen zu machen geneigt ist.

Aristoxenus, Rhythm. p. 278 Mor., 11. 12 Bartels, sagt nur allgemein: *ὁ δὲ μικτός (χρόνος), ᾧ συμβέβηκεν ὑπὸ φθόγγου μὲν ἑνός, ὑπὸ ξυλλαβῶν δὲ πλειόνων καταληφθῆναι, ἢ ἀνάπαλιν ὑπὸ ξυλλαβῆς μὲν μιᾶς, ὑπὸ φθόγγων δὲ πλειόνων.* Geht auch aus diesem *πλειόνων* hervor, dafs nicht etwa blofs zwei Töne auf eine Silbe kommen können (Bellermann 'Die Hymnen des Dion. und Mesom.' S. 62), da es hätte *δυοῖν* heifsen müssen, wenn höchstens 2 auf eine kommen konnten, so ist doch nichts darüber angedeutet, in welcherlei Gesängen und wie oft solches eintrat. Wenn aber auch Bartels mit Recht *in abstracto* sagt, p. 37, dafs hier aus der Nichterwähnung von *σημεῖα τῆς κινήσεως σωματικῆς* nicht zu schliefsen sei, dafs bei ihnen nicht eine solche *μῖξις* vorkomme, so wird sie doch weniger mit *ὄρχησις* als zwischen Ton und Wort vorgekommen sein, da das erstere nicht erwähnt ist und das letztere Beispiel am nächsten mufs gelegen haben. Liegt dann hierin, dafs die *μῖξις* bei *ὄρχησις* seltener vorkam, so darf man daraus das Weitere schliefsen, dafs sie hier auch weniger ausgebildet war, also sich mehr auf die Mischung von 1 und 2 *σημεῖα* mit 2 und 1 Tönen oder Worten beschränkte und zu 3 und 4 selten überging, dafs also namentlich in der ernsten, langsamen tragischen *ἐμμέλεια* letzteres fern lag. Im Anonymus Bellermanns steht nichts darüber, wie oft Längen über 2 Zeiten gebraucht seien.

Augustin bedient sich zur Ausgleichung des Rhythmus mit dem Metrum 1- und 2-zeitiger Pausen.

Die Stellen aber bei Plethon in Vincent 'Notices et extraits' lauten, p. 234: *Τὸ μὲν οὖν ἐλάχιστον φωνῆς ἐμμελοῦς* (dies geht hier nicht auf tragische *ἐμμέλεια*, sondern auf musikalische Komposition) *μέρος φθόγγον εἶναι, οὗ τὸν μὲν τῆς βραχείας συλλαβῆς χρόνον ἑνὸς γίγνεσθαι, τὸν δὲ τῆς μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλά, γίγνεσθαι δ' ἐν ταῖς μελῳδίαις καὶ πλειόνων*, und p. 238 Anm. 4: *Οὔσης γὰρ συλλαβῆς, τῆς μὲν μακρᾶς, τῆς δὲ βραχείας, καὶ τῆς μὲν βραχείας ἑνὸς ἀεὶ γιγνομένης χρόνου, τῆς δὲ μακρᾶς δυοῖν μὲν τὰ πολλά, ἐν δὲ ταῖς μελῳδίαις ἔσθ' ὅτε καὶ*

Den Ausdruck *πούς*, welchen man in Orchestik und Metrik durch Fuſs wiedergiebt, übersetze ich vielmehr durch Schritt. Der „Schritt“ bedeutete dann auch die Art des Schreitens, wie man unter Takt auch die Taktart

---

πλειόνων. Die kurze Silbe also wird *ἀεί* einzeitig genommen. Dies ist zunächst ernst festzuhalten. Würde die Kürze auch wohl z. B. zu $^1/_2$, so wäre schon 1 dann zusammengesetzt; was absolut gegen alle Zeugnisse ist. Damit sind alle bisherigen modernen musikalischen Hypothesen mit rhythmisierter Taktgleichheit widerlegt. Die lange Silbe aber wird auch länger als ihr gewöhnliches Maſs von 2 Zeiten genommen. Dieses letztere ist *τὰ πολλά* der Fall, *plerumque* (Kühner 'Ausf. Gr.' II S. 270, Anm. 11), was noch etwas häufiger ist als *ὡς τὰ πολλά*, ziemlich mehrenteils (Krüger 'A. S.' § 69, 63, A. 5). In den *μελῳδίαις* aber (*ὄρχησις* ist auch hier nicht genannt) wird sie auch *πλειόνων* genommen, *ἔσθ' ὅτε* irgendwann (Krüger 'A. S.' § 61, 5, A. 5), *est quando, i. e. interdum* (Kühner 'Ausf. G.' II S. 910, A. 9). Von einem 'oft' ist nichts angedeutet. Das *πλειόνων* deutet aber auf mehr als bloſs ein *τριῶν*, sonst wäre wohl *τριῶν* statt *πλειόνων* bestimmt gesagt. Dabei ist festzuhalten, daſs metrisch solche Silben doch zweizeitig waren. Das war wie bei uns, wenn wir eine halbe und eine viertel Note auf die Worte „Fest steht“ in der Wacht am Rhein singen. Schneckenburger dichtete und sprach die Worte „Fest steht und treu die Wacht am Rhein“ – – ∪ – ∪ – ∪ –; wir singen sie aber ⊔ – – ∟ ∪ – – ⊔ ⊔ ⊔, in antiken Zeitenzeichen ausgedrückt. Die metrische Quantität ist Stoff für die rhythmische in der Melodie. Ganz ursprünglich ist die Silbe, vgl. Simplicius in den *εἰς τὰς κατηγορίας σχόλια συμμικτά*, 4 b 35, Brandis p. 56, nur durch ihre lautliche Natur kurz oder lang, und je nach Art und Zahl ihrer *στοιχεῖα* mehr oder weniger. Dann wird sie metrisch im Verhältnis von 1 : 2, und rhythmisch weiter im Verhältnis von 1 : 3, 1 : 4 bestimmt, d. h. die lange so verlängert.

Aus Aristoph. Frösche 1314 *εἱειειειειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες* folgt nicht eine Dehnung, sondern eine Wiederholung der Silbe *ει*, die ebenso gut auf Töne verschiedener als einen Ton gleicher Höhe kann gesungen sein, indem in letzterem Fall der Ton bei jeder Silbe einen Stoſs erhielt. Vgl. Westphal 'Musik d. griech. Alt.', 1883, S. 269 über die gemischte Zeitgröſse. Daſs dabei ein dem Ton entsprechend langer oder weiter Schritt geschehen sei, ist gar nicht zu schlieſsen. Es können ebenso gut gleich viel Schritte wie Silbenaussprachen gewesen sein. Etwas anders ist der Fall Vögel 310, 315 *ποποποποποποποποῖ* und *τιτιτιτιτιτιτιτιτιγα*, wo ein Konsonant jedesmal die Vokale trennt; nennt man aber katachrestisch in einem Wort auch einen Vokal oder Diphthong, dem sich kein Konsonant vereint, eine Silbe, so ist auch *εἱειειειειει* eine Silbenwiederholung. Wollte man das als 1 Silbe betrachten, so erhielte man eine rhythmische Zeit weit über 4 hinaus. So ist denn hieraus nichts für Taktgleichheit durch Silbendehnungen und gegen Überstimmung von Schritt- und Silbenquantität zu schlieſsen.

Den *μελισμός* erklärt Bryennius ed. Wallis p. 480 so: *Μελισμὸς δέ, ὅταν τὸν αὐτὸν φθόγγον πλεονάκις ἢ ἅπαξ, κατὰ μουσικὸν μέλος, μετά τινος ἐνάρθρου συλλαβῆς παραλαμβάνωμεν*. Dies ist kein Triller, der ja 2 Töne bedarf. Es ist ein Fall, wie vielleicht der mit *εἱειειειειειλίσσετε*, wenn zu der Silbe *εἱ* derselbe mehr als einmal gesungene Ton genommen wird. Wird derselbe Ton mehr als einmal mit einer gewissen artikulierten Silbe genommen, so wird auch diese mehr als einmal genommen. Es ist das, anders ausgedrückt, eine Wiederholung eines Tones, also eine Anzahl von Tönen derselben Tonhöhe; und ebenso haben wir eine Wiederholung einer Silbe, also eine Anzahl von Silben derselben Zusammensetzung: je ein Ton ist dem andern, je eine Silbe der andern gleich. Wie aber sind sie getrennt? Wie es scheint, entweder durch Schweigen, oder durch Zeiten bloſsen Hauches ohne Ton und Artikulation. So wenigstens läſst sich eine Übereinstimmung mit der Erklärung des Melismos beim Anonymus Bellermanni p. 25, vgl. den Text bei Vincent 'Notices et extraits' p. 57, insoweit finden, daſs Bryennius

versteht. Die bildliche Übertragung aus der Orchestik in die Metrik hat noch spät Drac. Straton. p. 135: τοῦ αὐτοῦ ποδὸς διοδεύοντος τὸν ὅλον στίχον, διοδεύων γὰρ ὁ εἷς πούς ὁ διάφορος τὰς πέντε χώρας πέντε ἀποτελεῖ σχήματα. Auch der Name χώρα in der Metrik stammt aus der Orchestik, ist aber nicht auf den Platz, *sedes*, einer kurzen Silbe beschränkt. Man mag fragen, warum denn die Einheit mehrerer Schritte ein Schritt heifse. Dies erklärt sich wohl dadurch, dafs in den einfachsten solcher Einheiten, ◡ ◡, ◡ –, – ◡, – –, je einer der beiden Füfse je einen Schritt thut und von ihnen, da auch katalektische Metra vorkommen, nur dann der letzte πούς des Metrums als vorhanden und nicht eine Hyperkatalexe angenommen wird, wenn die θέσις, der starke Schritt, Taktteil da ist. Dieser eine Schritt der θέσις gilt für den wesentlichen, wichtigeren, und wenn er da ist, sagt man, es sei ein πούς da, indem man die ἄρσις als zugehörig be-

---

das *genus*, der Anonymus aber eine Art, dasjenige εἶδος definierte, welches katexochen den Namen des γένος trägt. Nach letzterem ist er eine Vereinigung des ὑφ' ἕν und der διαστολή, d. i. der Verbindung und der Trennung zweier Töne. Ein ὑφ' ἕν wird durch τωε u. s. w., eine διαστολή durch τωντω u. dgl., ein μελισμός durch τωννω u. dgl. ausgedrückt Die Meinung ist nicht, dafs immer ein ν oder τ *in praxi* der Texte stehen müsse, sondern dafs durch τ und ν beispielsweise Verschiedenes bezeichnet werden soll. Das τ nun ist explosiv; es mufs beim Übergang von των zu τω eine Verstärkung des Zungendrucks an die Zähne von dem schwächeren ν zu dem für das stärkere τ erforderlichen, eine Veränderung in der Artikulation stattfinden, und so bezeichnet τωντω ein Singen zweier an Ende und Anfang verschieden artikulierter Silben. Es findet eine Trennung statt. Bei τωννω ist das nicht der Fall; es bleibt dieselbe Artikulation an Ende und Anfang. Dies ist eine Verbindung, ein ὑφ' ἕν. Zugleich aber geschieht doch ein Abbruch des Vorhergehenden, des ν zum Anfang des wiederholten Vokals ω, also auch eine Trennung. Es ist anders, als wenn der tönende Vokal nur taktgemäfs *impellitur*. Dies wäre τωω zu schreiben und kommt bei der bleibenden gleichen Tonhöhe nicht vor. Es findet sich, wie überhaupt ein ὑφ' ἕν von Vokal mit Vokal, nur bei verschiedener Tonhöhe, und dem gemäfs bei demselben Vokal nur beim Intervall einer Quart; analog würde es bei einer Oktave z. B. τεε sein. Der Grund ist doch wohl kein anderer, als dafs die verschiedene Tonhöhe eine Verschiedenheit ausdrückt und so auch die Verschiedenheit zweier Silben, welche dieselbe wiederholte Silbe sind, schon dadurch für ausgedrückt angesehen ward; dafs aber bei gleicher Tonhöhe ein blofses taktmäfsiges *impellere* desselben Vokals als taktmäfsiges Verlängern desselben gegolten hätte, aber vermieden werden soll.

Aus dem μελισμός also folgt nichts für längere als zweizeitige Silben in der χορεία der Tragödie.

Ebenfalls aus dem Trillern nicht; überhaupt nicht. Denn beim Triller werden die beiden Einzeltöne gar nicht gemessen und berechnet. Dann müfste es ja Zeiten unter 1 gegeben haben. Allein die Alten teilten die 1 nicht, wie wir in unsern Takten, sondern setzten sie zusammen, multiplizierten sie. Wenn also Triller in Tragödien vorkamen, so ward ihre Dauer auch nur die als Gesamtheit berechnet. Dafs aber das anders als beim Melismos gewesen und über Zweizeitigkeit hinausgegangen sei, ist nirgends berichtet. Auch orchestisch mochten solche Triller, wenn sie vorkamen, durch abwechselnden Gebrauch der beiden Füfse dargestellt werden, wie z. B. Fanny Elsner Triller, auch Pralltriller darstellte; aber der Tanzende blieb dann so lange auf den Stellen der beiden Füfse, als er mit ihnen trillerte, und erst der erste Schritt weiter gehörte zur folgenden Silbe.

trachtet und nicht mitzählt. Ein solcher stärkster Schritt ist dann in jedem *πούς*, auch dem zusammengesetzten, vorhanden.

Diese Übereinstimmung der Verhältnisse in den Zeiten und Räumen erleichterte dem Publikum das Urteil über die Richtigkeit des Zeitmaſses, ob der Vortragende dieses beobachtete. Denn an der Gröſse des Schritts sah es, wie lange nachher derselbe nicht nur stehen, sondern auch singen sollte. Und so verstehen sich die Worte Ciceros de orat. III § 196: *Itaque non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paullulum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatra tota reclamant.* Dasselbe wird dann auch von den *vocibus,* dem Hoch und Tief, gesagt. Man brauchte auch die Zeiten, besonders die alogischen und die irrational verminderten und vermehrten, nicht so ängstlich auszuführen, was ja ohnehin nicht vollkommen möglich ist; genug, wenn der Hörer wuſste, daſs das Plus und Minus der Zeiten dem der Räume analog sein solle und es annähernd sei. Dazu kam, daſs das räumliche Maſs im Theater ein für alle Stücke festes, auf die Einheit von 1 Fuſs bezogenes war, worauf die Gröſsen der Schritte bei allen Abweichungen durch ausgleichende Abweichungen zurückgeführt wurden; wogegen die Zeitgröſse, welche die Einheit bildete, immer von dem Tempo der einzelnen Musikstücke abhängig, also der *χρόνος πρῶτος* eine nicht für immer, sondern nur eine für das jedesmalige Stück feste Gröſse war. So war der zeitliche Rhythmus, den Aristoxenus den chorischen und bloſs in der Lexis oder dem Ton vorhandenen allgemein zusammenfassend in späterer Auffassung den *αὐτὸς ὁ ῥυθμός* nennt, auf die Symmetrie des leiblichen Rhythmus, der Schrittbewegungen gegründet, soweit er in dem Theater vorkam. Unser moderner Rhythmus aber ist ein zeitlicher, und ob uns der antike zusagen würde, ist eine Frage, namentlich der tragische, von dem Athen. XIV 628 f sagt: *σχεδὸν γὰρ ὥσπερ ἐξοπλισία τις ἦν ἡ χορεία.* Vgl. ebenda 628 d e: *εἰ δέ τις ἀμέτρως διαθείη τὴν σχηματοποιίαν καὶ ταῖς ᾠδαῖς ἐπιτυγχάνων μηδὲν λέγοι κατὰ τὴν ὄρχησιν, οὗτος δ' ἦν ἀδόκιμος.* Der Vortrag der Gesänge war also der Orchesis entsprechend und ebenso militärisch scharf abgemessen. Vgl. Plutarch. Quaest. conviv. IX 15: *Δόξεις δ' ἄν, ὥσπερ ἐν γραφικῇ, τὰ μὲν ποιήματα ταῖς χρώσεσιν ἐοικέναι, τὰ δὲ ὀρχήματα ταῖς γραμμαῖς, ὑφ' ὧν ὁρίζεται τὰ εἴδη.* Man darf jedoch nicht vergessen, daſs es Griechen, im besonderen Athener waren, von denen auch in der Orchesis das Wort des Euripides im Chor der Medea V. 824 ff. gilt, daſs sie waren *ἀεὶ διὰ λαμπροτάτου βαίνοντες ἁβρῶς αἰθέρος,* daſs Harmonia dort die 9 Musen geboren habe und die Weisheit in den Gärten der Kypris gepflückt werde.

Alles Bisherige, was ich zu entwickeln und zu begründen suchte, ist nur von theoretischer Natur. Und insofern wäre es ebenso unfruchtbar wie alle Darstellungen der antiken musikalischen Theorie, und noch unfruchtbarer und auch unsicherer, weil diese orchestischen Erörterungen mehr auf Schlüssen und

weniger auf direkten Angaben beruhen als die musikalischen Darstellungen.

Allein wir sind imstande, wenn auch nicht mit durchgehend voller mathematischer Sicherheit, die verloren gegangene orchestischen Kunstwerke so weit wiederherzustellen, als die Schritte auf der Thymele und dem Proscenium dasselbe bilden; während die musikalischen Kompositionen, wenn nicht noch irgendwo Abschriften entdeckt werden, unwiederbringlich verloren sind.

Eine Zeichnung oder Beschreibung des orchestischen Rhythmus von bestimmten, einzelnen Chortänzen eines erhaltenen Dramas haben wir nicht mehr. Da nun aber die χορεία aus ᾠδή und ὄρχησις = ῥυθμός besteht und die ᾠδή nicht ohne Teilnahme an dem zeitlichen Rhythmus ist, sondern sich nach dem zeitlichen Rhythmus der ὄρχησις in ihrem Zeitmaſs richtet (vgl. die oben angeführten Worte aus Athenäus κατὰ τὴν ὄρχησιν λέγοι), so können wir aus der ᾠδή auf die ὄρχησις schlieſsen.

Die ᾠδή ist aber ein gesungenes Wort und befaſst 2 ῥυθμιζόμενα, Ton und Wort.

Hätten wir Abschriften der ältesten Handschriften mit Notenbuchstaben, Längenzeichen und rhythmischen Weisungen, so könnten wir nach dem musikalischen Rhythmus uns den orchestischen vorstellen suchen. Wir haben jedoch keine Überreste von der dramatischen Musik.

Unter den kleinen Überresten der antiken Musik sind die νόμοι des Mesomedes kitharodisch, Westphal 'Metrik' II S. 632. Die Beispiele aus dem Anonymus sind nur für Instrumentalmusik, Brambach 'Metrische Studien zu Sophokles' S. XXI; und wenn auch ihre Transpositionsskala zu den der Aulodik, Kitharodik und Orchestik gemeinsamen gehört (Westphal a. a. O. und Anhang zur 'Metrik' I S. 50 ff.), so geben sie doch für Analyse einer dramatischen Chormusik keinen Anhalt, weil diese verloren gegangen ist. Und was man über mehr als zweizeitige Zeichen aus ihnen etwa schlieſsen möchte (Brambach a. a. O. S. XX. XXI), könnte sich in dieser Flötenschule bloſs auf Aulodik beziehen; und es fehlt an dem nötigen besonderen Anknüpfungspunkt zur Beziehung desselben auf Orchestik. Endlich aus der Melodie zu Pindars Pyth. I folgt, abgesehen von dem Zweifel an ihrer Echtheit, und selbst wenn man die Übereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Teile unbedingt voraus annimmt, nicht die Rhythmisierung in gleichen Takten, wie Westphal will a. a. O. II S. 629 ff. Denn jene Übereinstimmung fände ebensowohl statt, wenn man mit lauter metrischen Quantitäten von 1 und 2 mäſse. Im besonderen aber kann er nichts für Kürzen unter 1 daraus folgern, weil er keine χρόνοι πρῶτοι in ihr verkürzt.

Können wir also aus musikalischen Kompositionen dramatischer Texte nichts für Orchestik schlieſsen, so bleibt uns nur übrig, uns an die Metra der Lexis, der Texte zu halten. Durch deren *pervestigatio, qua,* auch seit G. Hermanns a. a. O. p. 723, *nondum quisquam ad hunc finem* genau mit Zählung des Einzelnen

und Ganzen *usus est,* müssen wir versuchen, das Verständnis des orchestischen Rhythmus und diesen selbst zu erschliefsen. Damit haben wir dann *eo ipso* auch den musikalischen Rhythmus gefunden.

Der Rhythmus nun ist *numerus.* Zählen wir also vor allem die metrischen Zeiten und zwar nicht blofs im einzelnen, sondern auch im ganzen. Letzteres versäumt man. Allein Eurythmie ist nicht blofs Verhältnis von Teilen zu Teilen, sondern auch der Teile und des Ganzen zu einander.

Man möchte hierin von vornherein eine unkünstlerische Absicht sehen und es für unmöglich erklären, auf diesem Wege ein schönes und dem Publikum verständlich gewesenes Kunstwerk zu entdecken und annähernd wiederherzustellen. Das Gesuchte scheint ein Zahlenkunststück, in Bezug worauf ebenso gut und noch mehr als von anderen modernen Hypothesen zur Erklärung der musikalischen Eurythmie der Alten der Tadel gelten müfste, welchen Brambach a. a. O. S. 57. 105. 106 ausspricht. Und doch finde ich nun thatsächlich auf jenem arithmetischen Wege vollendete symmetrische Zahlenverhältnisse, und zwar ohne berechnete Kürzungen unter 1 und Längen über 2 und ohne Pausen, und mit konsequenter Durchführung der Position auch zwischen den Metren, und mit weniger Konjekturen im Text des Hippolyt, als sie A. Kirchhoff gemacht hat. Wie sollte das denn Zufall sein? Es gilt also, statt diese arithmetische Symmetrie zu leugnen, sie dem Modernen künstlerisch begreiflich zu machen, indem sie orchestisch verkörpert wird.

Zuerst sind die *χρόνοι πρῶτοι* der *κῶλα*, *μέτρα*, *στροφαί*, des ganzen *χορικόν*, *κόμμος* zu zählen, wie sie von den Handschriften überliefert sind oder durch eine mit Rücksicht auf den Sinn oder das Metrum nötige Konjektur gegeben werden. Letztere Notwendigkeit ist aber mit höchster Vorsicht anzunehmen; und wo irgend ein Zweifel an ihr bleibt, ist die Entscheidung von der Rücksicht nicht auf die Stelle selbst oder Responsion, sondern auf die Gesamtsymmetrie des *χορικόν* oder *κόμμος*, ja schliefslich aller nicht episodischen Teile zusammen abhängig.

Dabei wird man *παραλλαγαί*, Veränderungen, ideell zu Grunde liegender Gröfsen und Versmafse finden.

Aus der Zahl und Verteilung und Art der zweifellos gegebenen *πόδες*, akatalektischer und hyperkatalektischer, katalektischer, brachykatalektischer, verglichen mit jenen ideellen und veränderten Gröfsen, ergiebt sich ferner nach symmetrischen Gesichtspunkten im einzelnen und ganzen die Zahl und Verteilung und Art der *πόδες* überhaupt, der ideellen und veränderten. Dabei wird namentlich oft ein Aufschlufs über päonische *πόδες* gewonnen.

Hierauf ist die Übertragung des Rhythmus der *λέξις* in den der *ὄρχησις*, die Übersetzung der Worte in Bilder vorzunehmen.

Zuerst ist im Verhältnis zur Zahl der Choreuten (im Hippolyt 15) und im Anschlufs an die durch die *ὄρχησις* ebensowohl wie durch die *λέξις* auszudrückende und in der letzteren ausgedrückt vorliegende Gliederung des

Gedankens die Verteilung der κῶλα, μέτρα an die Choreuten durchzuführen, indem jeder Choreut ebenso viele als jeder andere enthält. Davon die Seitenschritte zu Anfang der Wege ab.

Bei den Schauspielern findet eine solche Verteilung nicht statt, soweit hier die Verteilung der Worte schon gegeben ist. Soweit sie nicht feststeht, giebt auch die Rücksicht auf diese Seitenschritte ein Moment für die Abteilung ab. Sie kommt aber überhaupt hier bei der Kolenabteilung mit in Betracht.

Ebenfalls ist eine Übersicht der etwa vorkommenden päonischen und dochmischen πόδες in gleicher Weise und Rücksicht damit zu verbinden.

Diese verschiedenen Thätigkeiten sind aber nicht als durchaus gesonderte, in der angegebenen Reihe erfolgende Prozeduren so anzusehen, als ob jede frühere erst ganz beendet sein müfste, ehe die spätere beginnen könne. Vielmehr erfolgen sie nur im ganzen in dieser Reihenfolge, durchkreuzen sich jedoch vielfach, indem immer eines in dem Gesamtsystem auf das andere hinweist.

Mit Rücksicht auf alles dieses, womit sich dann noch aus dem Sinn entnommene Momente verbinden (was besonders auch für die Schauspieler in Betracht kommt), findet man die Anfangs- und Schlufsstellungen der Choreuten und läfst nun von ihnen die den metrischen Kolen entsprechenden Wege ausführen, indem man sich Schritt für Schritt von den Silben geradeaus führen läfst, die Seitenschritte aber je nach dem Einzelfall und Zusammenpassen zum Ganzen rechts oder links wählt. Ist ein Weg kürzer als sein ideelles Grundmafs, so mufs der folgende noch in derselben Richtung, doch mit einem Seitenschritt, weiter gehen, bis das Grundmafs erreicht ist; und der übrige Teil dieses folgenden Weges ist dann wieder ebenso mit dem ideellen Grundmafs dieses folgenden zu vergleichen. Ist ein Weg länger, so wird er so viel weiter über sein ideelles Grundmafs hinausgeführt, und der folgende mit seinem Seitenschritt beginnt so viel später. Wird das Ziel der vorwärts oder zurück führenden ideellen Wege in einem dann noch nicht fertigen Wege erreicht, so wird in demselben Wege umgekehrt geschritten. Die Schlüsse aller Wege in jedem χορικόν bilden eine symmetrische Aufstellung.

So findet man, je nach der Kunstleistung des alten Poeten, eine mehr oder minder ausdrucksvolle Orchesis. Das mannigfaltige und verschlungene Zahlensystem der sprachlich-metrischen Symmetrie, welches sich weder fortleugnen noch für zufällig erklären läfst und weder blofs durch das Ohr und die Erinnerung an die Zeiten vom Publikum hat verstanden werden, noch blofs für eine mühsame Berechnung des einsam die Partitur studierenden Gelehrten hat bestimmt sein können, wird in Verbindung mit diesem orchestischen Rhythmus leicht verständlich, sichtbar fürs Auge, übersichtlich. Dafs dieses bei dem gebildeten Zuschauer noch mehr als bei dem ungebildeten der Fall war, ist natürlich; doch gilt es auch für den letzteren. Dafs jeder Zuschauer am Schlufs der Aufführung alles Geschaute bestimmt erinnerte und das ganze System im Geiste völlig überschaute, behaupte ich

nicht. Das war ebenso wenig möglich und nötig, wie heutzutage bei einer Oper, wobei man noch dazu ein Textbuch und eine Partitur haben kann. Dazu ist für den Kunstverständigen das vorhergehende oder nachfolgende Studium da. Ähnlich sagt Boeckh 'Metr. Pind.' p. 192: *Atque adeo haec poetarum ars recondita videtur esse, ut ne veteres quidem ipsos, praeter perfectos musica perspicere arbitrer strophae adornationem potuisse: sed capiebat tamen audientes generositas numeri, sed deliniebat carminis dulcedo et varietas, percutiebat animos sonorum tanta vis et magnificentia. Ac quum nemo esset paullo eruditior, qui non musica esset imbutus, certe complecti mente strophas integras poterant haud dubie, quaeque sibi responderent in antistrophicis, animadvertere, adiuvantibus praesertim cantus atque instrumentorum concentu et saltatione.*

Für den Poeten selbst aber wurde die Verfassung des metrischen Textes durch diese Beziehung zur Orchesis nicht sehr erschwert. Er mufste freilich streng dieselben Kürzen und Längen, wie für die Schemata der Stellungen der Füfse, auch stets für die Silben beobachten. In solchen Metren jedoch begeistert und frei zu dichten, war nicht schwerer für ihn als z. B. für Platen, in selbstgebildeten Versmafsen seine Hymnen und Oden zu schaffen. Es war aber leichter, als es für den Übersetzer das Nachdichten gegebener Gedanken und Worte in einer andern Sprache ist. Übersetzen kann man mit einem doppelten Zweck. Entweder will man die antiken Rhythmen möglichst wiedergeben. Da diese in den melischen Teilen der Tragödie nicht blofs oder zunächst metrische waren, sondern orchestische, so hat das nur dann einen richtigen Sinn, wenn man dabei an orchestische Aufführung mit Gesang denkt. Thut man dies aber nicht, so giebt die blofse gesprochene Metrik gar kein einigermafsen entsprechendes Bild des Antiken wieder. Dann thut man besser, sich von dieser metrischen Fessel zu befreien und in der Weise zu übertragen, wie es Wilhelm Jordan so schön mit dem Sophokles gethan hat, nämlich in freien, kurzen Rhythmen, und statt der Trimeter Quinare für die Episodien zu gebrauchen.

Ob und wie nun von den alten Poeten die Orchesis schriftlich dargestellt worden sei, ist eine nur annähernd zu beantwortende Frage.

Einen gewissen Anhalt giebt die Stelle bei Boetius 'Instit. music.' IV 3, wo es nach der Friedleinschen Ausgabe [S. 308 f.] so lautet: *Veteres enim musici propter conpendium scriptionis, ne integra semper nomina necesse esset apponere, excogitavere notulas quasdam; quibus nervorum vocabula notarentur, easque per genera modosque divisere, simul etiam hac brevitate captantes, ut, si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere super versum rythmica metri compositione distentum, has sonorum notulas adscriberet, ita miro modo repperientes, ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoriam posteritatemque duraret.* Die *notulae,* von denen hier die Rede ist, sind die Vokal- und Instrumental-Noten. Sie wurden teils überhaupt der Kürze der Schrift halber von den *veteres* erfunden, d. i. also von den schon vor Euripides

Lebenden, die sich ja ihrer schon bedienten, teils war es diesen Alten bei dieser Kürze zugleich besonders darum zu thun (*captantes*), diese Noten über komponierte Verse zu schreiben. Es handelt sich also um das Verhältnis der Notenschrift zur Versschrift. Was daher nun über letztere gesagt wird, mufs in diesem Zusammenhang sich auf Kürze und Länge der letzteren beziehen, weil ja die Kürze der Notenschrift in räumlichem Verhältnis steht. Die Poesie war in Verse abgeteilt geschrieben, und ein solcher Vers war *rythmica metri compositione distentus*. Das Metrum, das Versmafs des Verses, war rhythmisch komponiert, d. h. also in der Schrift war sichtbar der Rhythmus, die verschiedenen oder gleichen Rhythmen in einem Verse, ausgedrückt. Es war mithin eine Abteilung in Rhythmen da. Die Art dieser Abteilung deutet das *distentum* an. Dies *dis* kann daher nicht auf die Trennung eines Verses von einem andern gehen, den man sich ohnehin nicht gut daneben, sondern besser darunter geschrieben denkt. Vielmehr geht das *dis* auf die Ausdehnung des Verses selbst. Nicht nach Worten, sondern nach Rhythmen, Füfsen teilte man die gesungenen Silben ab. Indem man Zwischenräume zwischen den Füfsen machte, während man in den Füfsen die Buchstaben enger schrieb, dehnte man den ganzen Vers auseinander. Nun aber wollte man die Noten über die Silben schreiben, und dazu bedurfte man also kurzer Zeichen für die Töne, d. i. der *notulae*. Von Taktstrichen ist hier keine Rede. Auch die Quantitätszeichen ◡, –, └─, └┘, └┴┘, werden nicht erwähnt, was darauf deutet, dafs die Quantität der Noten in dem metrischen Silbenwert meist schon mitgegeben war und meist demnach auf 1 und 2 sich beschränkte. Später, als man den Vers nicht nach Versfüfsen, sondern nach Worten abteilte, schrieb man die Namen der Versfüfse bei, wie die Hymnen des Dionysius und Mesomedes zeigen. Die *veteres* aber hatten das nicht nötig. Auch die Noten schrieben sie einem gesungenen Gedicht, *carmen,* nicht immer bei; das zeigen die Worte *si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere.* Man vergleiche mit dieser Erklärung die gleiche von Oskar Paul in seiner Übersetzung S. 105.

Es wurden somit die πόδες des Rhythmus schriftlich dargestellt. Wir dürfen annehmen, dafs dieses sowohl bei einem blofs gesungenen als auch bei einem mit Orchesis verbundenen Melos geschah.

Wurde aber auch die orchestische Ausführungsweise der πόδες schriftlich bezeichnet, angedeutet?

Schon von den Noten heifst es: *si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere.* Es war also nicht immer die Absicht der Musiker, *ut melos in memoriam posteritatemque duraret.* Sie teilten manchmal, wohl also durch eigenes Singen und Spielen, nur mündlich für gegenwärtige Zwecke einübend ihr *melos* mit. Sollte mehr Sorge für Orchesis getragen worden sein? Dafs die tragischen Melodien verloren gegangen sind, mag auch darin liegen, dafs man die enharmonischen Partien mit ihren Diesen schon zu des Aristoxenus Zeit zu schwer fand. Allein die orchestische Kunst verstand man auch bald nicht mehr, und so könnte es orchestischen schriftlichen Darstellungen, wie musikalischen, aus ähnlichem Grunde gegangen sein.

Dafs es aber solche orchestische schriftliche Darstellungen irgendwelcher Art gab, dafür spricht der Umstand, dafs berühmte Tragödien wiederholt lange nach dem Tode der Verfasser aufgeführt wurden. Man kann nicht annehmen, dafs dafür die Orchesis immer neu komponiert ward. Ebenso wenig möchte es annehmbar sein, dafs sie ganz im Gedächtnis der Darsteller oder eines von ihnen, namentlich des Koryphäus, so haftete, dafs er sie nach Jahren wieder mündlich überlieferte. Vom Poeten selbst läfst sich das kaum denken, der so viele Stücke nach einander komponierte. Das wäre schon eher denkbar, dafs nur die Hauptsachen des Tanzes angegeben waren und dazu das Detail immer neu überliefert und auch wohl erfunden ward, wie das ja bei unsern grofsen Orgelkompositionen früher zu geschehen pflegte. Irgend welcher schriftlicher Fixierung bedurfte es aber.

Bei den Aufführungen nach Jahrhunderten müssen allerdings Veränderungen an den Stücken vorgenommen worden sein, weil man weder enharmonisch singen noch tragisch tanzen konnte; wie denn auch das Geld zur Stellung eines tragischen Chors auf der klassischen Bühne, nämlich in Athen selbst, ausging. Man änderte gewifs mit Berücksichtigung der früheren Kompositionen, wie z. B. Mozart mit der Gluckschen Oper gethan. Allein die alten schriftlichen Aufzeichnungen vervielfältigte man nicht mehr; und so sind sie verloren gegangen.

Vielleicht darf man etwas Analoges wie bei unsern Partituren und ausgeschriebenen Stimmen sich vorstellen.

Der Poet verfafste für den Gesang eine Aufzeichnung der gesamten gesungenen Worte mit den Vokal- und Instrumental-Noten darüber.*) Jeder Sänger aber erhielt Abschriften seiner Stimme nebst den nötigen Bezeichnungen davon, wo er einzufallen und wo und wie lang er zu pausieren hatte.

Für die Orchesis gab es wohl eine eigene Darstellung daneben. Aus den einzelnen Angaben der Scholiasten über die Gebärden möchte ich vermuten, dafs einzelne solche Bühnenweisungen bei den Stücken, wie bei unsern Dramen, vorhanden waren. Vollständig aber waren die Gebärden des Leibes, des Kopfes und der Hände gewifs nicht angegeben. Allein beim Rhythmus der Schritte mochte es sich anders verhalten. Zu seiner Erfindung mochte der Poet eine kleine Nachbildung der Thymele und des Prosceniums in Holz besitzen. Die Partitur dann enthielt für jeden Tanz

*) Dazu gehörten auch Partien, wo vielleicht nur öfter eine Tonhöhe des metrischen Sprechens angegeben ward, ohne dafs jede Silbe ihren eigenen Ton bezeichnet erhielt, Xenoph. Sympos. VI 3: *ἦ οὖν βούλεσθε, ἔφη, ὥσπερ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν, οὕτω καὶ ὑπὸ τὸν αὐλὸν ὑμῖν διαλέγωμαι.* — Im übrigen vgl. Sext. Empir. adv. mathem. VI 16 sq. (ed. Bekk. 1842): *ἀμέλει γέ τοι καὶ οἱ ποιηταὶ μελοποιοὶ λέγονται, καὶ τὰ Ὁμήρου ἔπη τὸ πάλαι πρὸς λύραν ᾖδετο. ὡσαύτως δὲ καὶ τὰ παρὰ τοῖς τραγικοῖς μέλη καὶ στάσιμα, φυσικόν τινα ἐπέχοντα λόγον.* Vgl. Geppert 'Altgr. Bühne' 243/4. Schol. Nub. Aristoph. 313: *βαρύβρομος: Ἀντὶ τοῦ πολύηχος, πολλὰ βρέμουσα. προσηύλουν γὰρ καὶ ταῖς τραγῳδίαις καὶ τοῖς κυκλίοις χοροῖς.* R. — Vesp. 582: *ἔθος δὲ ἦν ἐν ταῖς ἐξόδοις τῶν τῆς τραγῳδίας χορικῶν προσώπων προηγεῖσθαι αὐλητήν.*

eine Nachzeichnung, ein Diagramm des für ihn jedesmal zur Anwendung kommenden Teils der ganzen Thymele und des ganzen Prosceniums; und jedem Tänzer wieder wurde der für seinen Tanz gebrauchte Teil nachgezeichnet. Darin wurden dann die Wege der Tänzer gezeichnet. Vielleicht aber war auch nicht einmal diese Anschaulichkeit nötig. Es konnte durch einzelne Buchstaben und Ziffern der Tanz ebenso gut, wie bei unsern Schachpartien, bezeichnet werden. Und dann mochten die Tänzer beim χοροδιδάσκαλος an seinem Miniaturtheater anschaulich an Figuren die von ihnen zu machenden Schritte sehen und nachher im Übungsplatz des Chors auf einem Boden einüben, der eine genaue, gleich grofse Nachbildung der wirklichen Stätten der Aufführung war. Die Gröfse der Thymele und des Prosceniums waren nicht der Art, dafs sie das unmöglich oder besonders schwer machten. Und man kann auch nicht annehmen, dafs man die Übungen öffentlich vor aller Augen im Theater selbst vorgenommen habe und dafs die Thymele stets aufgeschlagen vorhanden war. Das Vorhandensein eines solchen Übungsplatzes ist auch bezeugt, Schneider 'Att. Theaterwesen' Anm. 140.

Alle schriftlichen Diagramme und Aufzeichnungen von Orcheseis aber, wenn es solche gab, sind spurlos verloren gegangen. Eine einzige wäre uns mehr wert als alle die abstrakten Namen von Tänzen bei Pollux und bei Athenäus.

Ich versuche denn nun im Folgenden, aus dem überlieferten metrischen Text der melischen Teile des Hippolyt eine hypothetische Darstellung der Orchesis derselben abzuleiten.

Bei einfacher Zählung der Zeiten, wenn ich alle Längen 2-zeitig und alle Kürzen 1-zeitig nehme, finde ich eine vollkommene Gesamtsymmetrie der χορικά als eine gegliederte Einheit, und ebenso wieder in jedem der beiden Kommoi eine in sich einheitliche Bildung. Ich beobachte dabei ausnahmslos die Position, sogar in den Schlufssilben der Metra, die Indifferens und den Hiatus, und konjiziere im Text weniger als A. Kirchhoff. Auch Pausen wende ich nicht an.*) Ich binde mich also im höchsten Grade. Und doch finde ich jene Gesamtsymmetrie.

Mit dem blofsen Ohr ist diese nun so nicht zu begreifen. Man hat daher versucht, durch Dehnungen und Kürzungen der metrischen Werte von 1 und 2 Taktgleichheit herzustellen. Allein wozu dann überhaupt jene ausgebildete Symmetrie der *numeri*, welche ich bei der Messung blofs mit 1 und 2 finde? Sie wären ja ein nutzloses Ding, blofs zum sofortigen Zerstören geschaffen. Vgl. G. Hermann 'Elem. doctr. metr.' Praef. VI: *quorsum enim tanta arte metra stropharum composuissent, si rhythmorum flexu sublati vel obscurati essent numeri isti?*

---

*) Pausen sind nicht unbestimmte Zeiten zwischen Silben, Tönen, Schritten, sondern mit dem gemeinsamen Taktmafs gemessene, durch kein ῥυθμιζόμενον ausgefüllte, leere Teile des Taktes. Zeiten von unbestimmter Dauer zwischen Metren sind keine Pausen. Der χρόνος κενός ist eine Pause. In meiner Hypothese wende ich ihn nicht an.

Es ist also eine andere Weise zu suchen, wie jene Symmetrie dem antiken Publikum als etwas künstlerisch Schönes erkennbar und genießbar wurde. Und diese Weise ist die orchestische, in welcher die *σχήματα* und *φοραί* mit Beibehaltung der Messung von 1 und 2 genau jene Symmetrie ebenfalls enthielten. In den Schritten aber und nicht in den *σχήματα*, also nicht in den Zeiten, sondern in der Durchmessung der Räume lag nach der oben angeführten Stelle des Plutarch Quaest. conv. IX 15 die *ἐμμέλεια*, in dem *ὀρχεῖσθαι φορὰν παρὰ φοράν*. Daran schloſs sich erst der zeitliche Rhythmus in gleichen auf 1 und 2 gebauten Verhältnissen der *σχήματα*, *συλλαβαί*, *φθόγγοι* an.

Ich will hier aber nur die Verhältnisse der melischen Partien untersuchen und gehe auf die in dem Dialog nicht ein. Gewiſs ist auch dieser nach Zahlenverhältnissen in der Tragödie so gut eingeteilt gewesen, wie es Vitruv von der Komödie berichtet p. 104 Rose und Müller-Strübing, Z. 11—14, wo es nach Angabe des Verfahrens der Pythagäer in ihren Schriften heiſst: *Graeci quoque poetae comici interponentes e choro canticum diviserunt spatia fabularum. ita partes cybica ratione facientes intercapedinibus levant actorum pronuntiationes.*

1. Anhang zu Teil II.

Zur Erklärung des über die *τελευταία ἀδιάφορος* bei Aristides Quintil. p. 47 M. Gesagten.

Vor der Stelle des Arist. Quint. p. 47, wo er von der Adiaphorie der *τελευταία παντὸς μέτρου* handelt, geht eine Auseinandersetzung über die *μέσαι καὶ κοιναὶ* (*συλλαβαί*) vorher, die so heifsen *διὰ τὸ ποτὲ μὲν βραχείας, ποτὲ δὲ μακρὰς ἐκπληροῦν χρείας*, p. 46. Sie werden durch Positionsfähigkeit erklärt. Genommen werden sie von den *φύσει μακραί*, die auf einen langen Vokal ausgehen, den *φύσει βραχεῖαι*, wo eine Silbe mit dem Ende des Wortes endet, den *θέσει μακραί*, wo auf einen kurzen Vokal *muta cum liquida* folgt.

Die Adiaphorie der letzten *παντὸς μέτρου* ist etwas anderes. Ob ein Metrum auf sie folgt oder nicht, ob dessen Anfangsbuchstabe Positionseinflufs auf sie übt oder nicht, ob sie überhaupt *κοινή* sein kann oder nicht, das kommt nicht in Frage. Die *τελευταία* ist in allen Fällen *ἀδιάφορος*, d. h. sie darf kurz oder lang sein, und dabei die Quantität des thematisch beabsichtigten *πούς* haben, oder *brevis pro longa, longa pro brevi* sein, ist aber in jedem Fall eins von beiden, kurz oder lang.

Bei der *κοινή* kommt in Frage, ob eine Silbe vor einer folgenden, von der nur der Anfangsbuchstabe in Betracht kommt, aus lang oder kurz, was sie ist, kurz oder lang werden kann. Bei der *ἀδιάφορος* aber kommt in Frage, wie sich eine Silbe zum *πούς* verhält, und dabei ist die folgende Silbe ganz in Betracht zu ziehen, d. h. nicht blofs mit ihrem Anfangsbuchstaben, sondern mit allen ihren *στοιχεῖα* und ihrer eigenen Position, rücksichtlich ihrer Quantität.

Das Wesen der *ἀδιάφορος* wird hier von Aristides als anderweitig bekannt vorausgesetzt. Er erklärt nicht Wesen und Beschaffenheit der Adiaphorie, sondern giebt den Grund an, warum Adiaphorie immer bei der *τελευταία* stattfinde.

Die Adiaphorie kann überhaupt vorm Ende eines Metrums zu Anfang oder in der Mitte desselben oder am Ende eines Metrums stattfinden. I 1. Hephaest. Gaisf.[2] I 34, 7: *Ἐπειδὴ δὲ πᾶσα μέτρων* (nämlich der jambischen, sonst wäre es falsch) *ἀρχὴ ἀδιάφορος, καὶ ὁ ἴαμβος* (hier *τὸ τρίμετρον ἰαμβικόν*) *ἐδέξατο ἐν ἀρχῇ τὸν σπονδεῖον*. — Erweitert auf 2 Silben wird diese Adiaphorie zu Anfang im *ἀντισπαστικόν* zu einer Adiaphorie des Fufses. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I 122, 105 ad pag. 8, 9 AKQ in

Schol. Heph. Ambros. *ἀεὶ τὸ ἀντισπαστικὸν δίμετρον τὸν πρῶτον ἁπλοῦν πόδα ἀδιάφορον λαμβάνει.* Ebenda p. 140 ad p. 44, 14 *ὁ πρῶτος* (im *Αἰολικόν*) *πάντως δισύλλαβος ἀδιαφορεῖ*; vgl. ad 44, 5 *τὸ αἰολικὸν πάντως ἔχει τὸν πρῶτον ἕνα τῶν δισυλλάβων.* — 2. Tractat. Harlei. bei Hephaest. Gaisf.[2] I 321, 13: *ἡ κοινὴ ἢ τὸ μακρὸν εἰς βραχὺ τρέπεται, καταπεραιούμενον εἰς λόγου μέρος, ἔχον δὲ τὴν ἑξῆς ἀρχομένην ἀπὸ φωνήεντος, ὡς τὸ „δεῦτε δὴ ἐννέπετε", ἢ τὸ βραχὺ εἰς μακρόν, διχῶς δέ, ἢ γὰρ περαιοῦται μὲν εἰς μέρος λόγου, τὴν δὲ ἑξῆς ἀδιαφόρως ἔχει ἀρχομένην, οἷον* (Il. 14, 1) *„Νέστορα δ' οὐκ ἔλαθεν ἰαχή", ἢ ἐπιφέρεται δύο σύμφωνα, τὸ μὲν ἡγούμενον ἄφωνον, τὸ δὲ ἑπόμενον ἀμετάβολον, οἷον* (Il. 19, 287) *„Πάτροκλέ μοι δειλῇ".* [Um bei dem vorhin von dem Verf. des Tractatus Harleianus (wie von Heph. I 17, 15) angeführten Eröffnungsverse des 14. Gesanges der Ilias zu verweilen:] Hier (Il. 14, 1) ist *ἰ* die folgende Silbe, indem *ἰ* deren Ende, Mitte, Anfang ist. Lang kommt *ἰ* in *ἰαχή* niemals vor. Die Meinung ist also: *θεν* ist lang, mag die *ἑξῆς* mit Vokal kurz wie hier mit *ἰ* anfangen (denn vom Digamma in *ἰ* weiſs der Tract. Harlei. nichts) oder lang, wie es *ἠ* in *ἠχή* thäte, oder mag sie, selbst kurz oder lang, positionbildend mit Konsonant anfangen. Die Adiaphorie ist hier die der folgenden Silbe; es ist gleichgültig, ob sie lang oder kurz ist, mit Vokal oder mit Konsonant beginnt. Man muſs hier aber die folgende Silbe in dem *ποδικῷ σχήματι*, *α*, mitnehmen, um den Fuſs _ ◡ ◡, *θεν ἰα*, vollkommen zu erkennen, *πρὸς ἐντελῆ γνῶσιν τῆς τοῦ ποδὸς ἐπισκέψεως* (worüber noch spezieller unten). II. Heph. Gaisf.[2] I 28: *Παντὸς μέτρου ἀδιάφορός ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβή, ὥστε δύνασθαι εἶναι αὐτὴν καὶ βραχεῖαν καὶ μακράν· οἷον* (Il. 2, 1) *„Ἄλλοι μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ἱπποκορυσταὶ | Εὗδον παννύχιοι· Δία δ' οὐκ ἔχε νήδυμος ὕπνος* (es folgt zu Anfang von V. 3 *'Ἀλλ'*)". *Ἐν μὲν γὰρ τῷ προτέρῳ μακρά ἐστιν ἡ τελευταία συλλαβή, ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ βραχεῖα.* Hier ist die Adiaphorie der *τελευταία* nicht durch ein allgemeines metrisches Schema, sondern durch ein historisches Beispiel von Metren eines Dichters exemplifiziert. Daſs sie auf ein nur theoretisches Metrum nicht gehe, daſs dabei Position durch den Anfang des folgenden Metrums, sei es eines nur theoretischen, sei es eines historisch vorkommenden, überhaupt in Betracht komme oder nicht, davon ist nichts gesagt. — Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 139 ad Heph. Gaisf.[2] 41, 6: *πᾶν γὰρ ἔπος ἑξάμετρον καταληκτικόν ἐστιν εἰς δύο συλλαβάς, τῆς τελευταίας ἀδιαφορούσης μετὰ μικρᾶς ἢ βραχείας.* — Heph. Gaisf.[2] I 168, 4 Schol.: *καλεῖται δὲ παρά τισι καὶ παρίαμβος, ἐπεὶ παρὰ τὰ τέλη τῶν ἰαμβείων μέτρων εὑρίσκεται ἢ ὅτι πυρρίχιος καὶ ἴαμβος παρά τι ὅμοιοί εἰσι, περὶ τὴν ἐσχάτην συλλαβὴν διαλλάσσοντες, ἥτις ἐστὶν ἀδιάφορος ἐπὶ παντὸς μέτρου.* Diese *τελευταία* ist also nicht *ἄλογος*, *irrationalis*, sondern lang oder kurz. Ob sie auch *κοινή* ist oder sein kann, wird nicht erörtert. — Tract. Harlei., ebenda 323, 10: *ἡ δὲ ἕκτη* (*χώρα* im jambischen Trimeter) *ἐστὶ μὲν ἀδιάφορος, ὡς ἐπὶ παντὸς μέτρου, δέχεται δὲ καθολικώτερον ἴαμβον ἢ πυρρίχιον.* Die *χώρα* ist der Platz des *πούς*.

Zu unterscheiden sind *κοινότης*, *ἀλογία*, *ἀδιαφορία*. Die *κοινότης* und *ἀλογία* gehen nur auf die Quantität der Silbe als solcher; die *ἀδιαφορία*

geht auf einen Fuſs, sei es teilweise, sei es ganz, d. i. auf einen Teil oder die Gesamtheit der zu einem Fuſs vereinigten Silben. Die *ἀλογία* ist die Irrationalität zwischen 1 und 2; die *κοινότης* die Fähigkeit, 1 aus 2 oder 2 aus 1 zu werden; die *ἀδιαφορία* aber die gegenseitige Gleichgültigkeit eines Fuſses gegen Kürze 1 und Länge 2, wie von Kürze 1 und Länge 2 gegen einen Fuſs.

Bei Aristides M. p. 47 ist nun die Meinung nicht: Wenn die letzte Silbe durch keine andere nachfolgende (d. h. dadurch, daſs keine andere nachfolgt) losgetrennt ist, dann tritt der Fall ein, daſs man von der letzten Silbe sagen kann, sie sei von einer Länge. Denn die Adiaphorie wird hier von Aristides erörtert; diese ist aber die Eigenschaft einer bestimmten, namentlich letzten Stelle im Vers, durch Silbenlänge oder -kürze ausgefüllt werden zu können, ohne daſs in dem einen wie in dem andern Fall der *πούς*, der dort stehen soll, etwas einzuwenden hat, wobei jener *πούς* sich gleichgültig verhält, jenem *πούς* die Silben-Quantität gleichgültig ist. Jede *τελευταία* gehört ihrem Metrum an, und da dieses mit Wortende und der Abwesenheit der Möglichkeit von Hiatus vom etwa folgenden Metrum getrennt ist, so ist jede *τελευταία* eine *ἀφωρισμένη* insofern. Das jedoch hat nichts mit ihrer Adiaphorie zu thun, und diese besteht weder in dieser Getrenntheit, noch ist sie dadurch bedingt oder ausgeschlossen. Sie besteht darin, bei der *τελευταία*, daſs die *τελευταία* unter allen Umständen, was den *πούς* angeht, kurz oder lang sein kann, immer aber eins von beiden ist. Das *ἀφωρισμένως* ist daher anders zu erklären. Der Sinn ist, daſs, wenn eine andere Silbe folgt, dadurch dann abgegrenzt, bestimmt wird, daſs die vorhergehende Silbe nur eine Gröſse haben darf, indem dadurch bestimmt wird, daſs ein bestimmter *πούς* vorliegt und welcher bestimmte *πούς* vorliegt. An den ausnahmsweisen Fall des Polyschematismus ist dabei nicht gedacht. Das *ἀφωρισμένως* bedeutet, daſs die eine Gröſse, sei es Kürze oder Länge, die, welche dann jedesmal eben stattfindet, für diese Stelle bestimmt, von der andern, der Länge oder Kürze für sie, in ihr abgegrenzt ist. Es hat, nur in schärferem Ausdruck, denselben Sinn, wie in dem Scholion zu Heph. Gaisf.[2] I 107, 10 das *ὡρισμένους*: *Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται, ὅταν παρὰ τοὺς ὡρισμένους τόπους τίθενται οἱ πόδες*. Dort ist an die Spondeen in geraden Stellen der jambischen, in ungeraden Stellen der trochäischen Metra gedacht. Es handelt sich dort also um Metra aus 2-silbigen Füſsen.

An Metra aus solchen Füſsen ist auch Aristides M. p. 47 gedacht. Es handelt sich darum, daſs wir, bei metrischem Unterricht, eine Silbe *ἐν ποδικῷ σχήματι κινεῖν*, d. i. verlängern oder verkürzen wollen; dadurch geschieht eine auch podische Veränderung, eine nicht bloſs die Silbe, sondern auch den *πούς* treffende Veränderung, weil [Schol. Heph. Gaisf. I 163, 16] ein *πούς* eine Zusammenstellung *ποιῶν*, d. i. langer und kurzer Silben, mindestens einer langen und einer kurzen Silbe, zweier langen, zweier kurzen Silben ist. Um nun eine *ἐντελῆ γνῶσιν* bei der Betrachtung *τοῦ ποδός* zu erhalten, müssen wir nicht nur 1 Silbe untersuchen, sondern die folgende hinzunehmen. Um 2-silbige *πόδες* also handelt es sich hier. Die kurze

Stelle des Aristides *Χρὴ δὲ* — *προσήκοι* ist wohl eben ein Auszug, der Anfang einer weitläufigeren Auseinandersetzung, die ihm als Quelle diente.

Gehen wir die einzelnen möglichen Fälle eines solchen *κινεῖν* der Silbe *ἐν ποδικῷ σχήματι*, einem 2-silbigen, durch. Ist eine Silbe ◡ und wir ändern sie zu _, so giebt es einen Trochäus, wenn ◡, einen Spondeus, wenn _ folgt; ist sie aber _ und wir ändern sie zu ◡, so giebt es einen Pyrrhichius, wenn ◡, einen Jambus, wenn _ folgt. Diese Erörterungen hatten ihren Platz beim Unterricht im jambischen, trochäischen, antispastischen, äolischen, polyschematistischen Metrum.

Die Silbe ist *ἐκ τῶν ἑαυτῆς στοιχείων*, wenn man nur diese *στοιχεῖα* in Betracht zieht, immer entweder lang oder kurz, *ἑνὸς μεγέθους*, sie ist das aber im Gegensatz entweder dazu, daſs sie *positione κοινή* sein, oder dazu, daſs sie den Teil eines *πούς* ausmachen kann. Von dem ersteren Gegensatz ist vorher, von dem letzteren wird p. 47 von *Χρὴ δέ* an gehandelt.

Daſs das Ende eines Metrums vom Anfang des folgenden so weit entfernt sei, daſs keine Position stattfinden kann, ist weder behauptet noch geleugnet. Thatsächlich weiſs ich aus meinen Untersuchungen am Hippolyt, daſs sie stattfinden kann; wenn ich auch nur von derjenigen *κοινότης*, wenn eine konsonantisch endende *βραχεῖα* vor Konsonant lang wird, Beispiele, allerdings aber zahlreiche Beispiele habe.

Ebensowohl aber giebt es zahlreiche Beispiele im Hippolyt, wo am Schluſs Adiaphorie, sei es mit *brevis pro longa* oder mit *longa pro brevi*, sich geltend macht.

Auch findet Adiaphorie sowohl beim letzten Metrum eines Systems, als bei jedem früheren desselben, sowohl bei akatalektischen, als bei irgend einer Art katalektischer, sei es verkürzter, sei es verlängerter, Metren statt.

Ist der 2-silbige (auch vom mehr als 2-silbigen gilt dies) die *τελευταία* enthaltende *πούς* ein akatalektischer, so kann er seine ursprüngliche Form als *κύριος* oder eine *τελευταία* mit *longa pro brevi, brevis pro longa* haben.

Durch den Gegensatz zur *τελευταία* wird der Ausdruck *ἐν ποδικῷ σχήματι* zunächst (s. o.) dahin erklärt, daſs darunter alle Stellen vor der *τελευταία* verstanden sind. Da nun aber diese eine *ἀδιάφορος* ist, so kann sie nicht als *ἑπομένη* entscheidend für die *ἐντελὴς γνῶσις* des letzten *πούς* in Betracht kommen. Somit müssen wir die Stelle, wo das *ἐν ποδικῷ σχήματι* stattfindet, weiter zurück, mindestens auf die des vorletzten *πούς* verlegen. Da nun die Silbe, von der das *ἐθέλοιμεν κινεῖν* gesagt ist, vor der *ἑπομένη* liegt, so ist sie mindestens als viertletzte, als Anfang des vorletzten *πούς* zu denken, wenn sie eben *ἐν ποδικῷ σχήματι* sich befindet.

Zum Sinn des Worts *κινεῖν* in der Stelle des Aristides p. 47 vgl. Schol. Heph. Gaisf.[2] I 103 [?]: *πλῆθος σχημάτων* und *κίνησιν χρόνων καὶ ἐκ τούτων διαφόρων ποδῶν σχέσιν*. Die Silbe wird bildlich als etwas betrachtet, das sich zwischen Kürze und Länge, 1 und 2, hin und her bewegt. Dies wird von Aristides vor der fraglichen Stelle mit der sonst bekannten bildlichen Bezeichnung *κινούμενοι* für die *φθόγγοι* zwischen den *ἑστῶτες* mittel-

bar dadurch in Beziehung gebracht, daſs die Quantitäten von einfachem Konsonanten = $^1/_2$, kurzem Vokal = 1, langer Silbe = 2 mit den harmonischen Intervallgröſsen von Diesis = $^1/_4$, Halbton = $^1/_2$, Ton = 1 in Vergleich gesetzt werden.

Wollen wir die Silbe *μόνην κινεῖν*, so *κινοῦμεν* wir nur sie; wollen wir sie aber *ἐν ποδικῷ σχήματι κινεῖν*, so *κινοῦμεν* wir sie und das *ποδικὸν σχῆμα*. Das *μόνην* bedeutet nicht: wenn die Silbe, die wir *κινεῖν* wollen, die einzige ist, wenn wir also keine mehr *κινεῖν* wollen, sondern: wenn sie nicht eine *ἐν ποδικῷ σχήματι*, nicht eine in solchem mit anderen verbundene, wenn sie eine alleinstehende ist; denn *ἐν ποδικῷ σχήματι* steht eine Silbe mit mindestens 1 andern Silbe zusammen.

Αὐτίκα, ein Beispiel sogleich einer nicht *ἐν ποδικῷ σχήματι*, einer in dem dadurch hier gegebenen Gegensatz alleinstehenden Silbe ist die beliebig *κινουμένη τελευταία*, indem auf sie keine Silbe folgt, wodurch bei der *κίνησις* eine *ἐντελὴς γνῶσις τοῦ ποδός* bedingt ist. Mag Akatalexis oder irgendwelche andere Katalexis stattfinden, so bildet die *τελευταία* nicht eine erste Silbe eines *πούς*, worauf noch eine andere folgt. Um nun aber ein *ἐντελῆ γνῶσιν* zu erhalten, müssen wir das *τέλος* hinzunehmen; und da kein solches in diesem Fall vorhanden ist, sondern es nur die *τελευταία* giebt, so ist am Ende, bei der *τελευταία* die *ἐντελὴς γνῶσις* nicht möglich, wozu es erforderlich wäre, daſs auf die *τελευταία* noch ein *τέλος* folgte. Daher ist es für die *ἐντελὴς γνῶσις* hier überhaupt gleichgültig, ob die *τελευταία* lang oder kurz ist; die *τελευταία* ist also *ἀδιάφορος* auch dafür.

Über den Unterschied 2- und 3-silbiger *ἁπλοῖ πόδες* von 4- und mehrsilbigen *σύνθετοι* heiſst es Heph. Gaisf.[2] I Schol. p. 164. 165, daſs die *ἁπλοῖ* durch Zusatz bloſs von Silben entstehen, die *σύνθετοι* aber durch Zusatz von *πόδες*. Aristides nun begnügt sich hier p. 47 mit dem Fall der Hinzusetzung einer Silbe zu einer andern, indem ja auch in 3 Silben 2 immer enthalten sind und es für die Beweisführung bei der *τελευταία* genügt, nur vom Zusatz von 1 Silbe zu sprechen, weil dann schon keine *τελευταία* mehr vorhanden ist.

Auf die Erklärung des Polyschematismus (den Westphal nicht erklären zu können gesteht) läſst sich Aristides nicht ein. Dieser ist eine von den Arten der Adiaphorie vor dem Ende; ⏑ –, – – und – –, – ⏑. Sein Grund ist die orchestische Variation. Er ist eine Art der *παραλλαγὴ ἐπὶ μεῖζον* und *ἔλασσον*; zunächst in der Orchesis, dann, bei der Verbindung der *λέξις* mit ihr, auch in der *λέξις*. Er hält sich innerhalb der Schranke von *ἁπλοῖ πόδες*. Weitergehende *παραλλαγαί* fügen hinzu, nehmen fort ganze Füſse vorn, mitten, hinten.

---

2. Anhang zu Teil II.

Μικτοί.

Aristid. Quint. p. 39 M., 26 Jahn: *Εἰσὶ δὲ καὶ ἄλογοι χορεῖοι δύο· ἰαμβοειδής, ὃς συνέστηκεν ἐκ μακρᾶς ἄρσεως καὶ δύο θέσεων καὶ τὸν μὲν ῥυθμὸν ἔοικε* (M. *ἔοικεν*) *δακτύλῳ, τὰ δὲ τῆς λέξεως μέρη κατὰ τὸν ἀριθμὸν ἰάμβῳ· ὁ δὲ τροχαιοειδὴς* (M. *τροχοειδὴς*) *ἐκ δύο ἄρσεων καὶ μακρᾶς θέσεως, κατ' ἀντιστροφὴν τοῦ προτέρου.* Cäsar 'Grundzüge' p. 55 stimmt mit Meibom überein. Jahn liest *τροχαιοειδής*, wie Martian. Cap. ed. Eyssenhardt p. 373 trochaeides.

Aristides spricht a. O. vorher von gemischten Füfsen: *Μιγνυμένων δὴ τῶν γενῶν τούτων εἴδη γίνεται πλείονα.* Die *γένη ῥυθμικά* sind *τὸ ἴσον, τὸ ἡμιόλιον καὶ τὸ διπλάσιον* (*προστιθέασι δέ τινες καὶ τὸ ἐπίτριτον*) ..... *γένη ὅπερ ἄλογα καλεῖται, οὐχὶ τῷ μηδένα λόγον ἔχειν, ἀλλὰ τῷ μηδενὶ τῶν προκειμένων λόγων οἰκείως ἔχειν, κατὰ ἀριθμοὺς δὲ μᾶλλον ἢ κατὰ εἴδη ῥυθμικὰ σώζειν τὰς ἀναλογίας. Τῶν δὲ ποδικῶν* (= *ῥυθμικῶν*) *γενῶν πρῶτόν ἐστι διὰ τὴν ἰσότητα τὸ δακτυλικόν* .... *Ἐν δὲ τῷ ἰαμβικῷ γένει* .... *Ἐν δὲ τῷ παιωνικῷ* ..... Als *εἴδη, μιγνυμένων τῶν γενῶν τούτων*, zählt er nun auf *δύο δοχμιακά*, das 8- und das 12-zeitige, und *προσοδιακοί, διὰ τριῶν, διὰ τεσσάρων, ἐκ δύο συζυγιῶν.* Dann folgt obige Stelle. Jene vorher genannten *εἴδη* entstehen also durch äufsere Aneinandersetzung, Zusammensetzung von 2 oder 3 *γένη*. Darauf folgt obige Stelle, die von einer innerlichen *μῖξις* handelt, des *δάκτυλος* und *ἴαμβος*, und des *ἄλογον*, was im Namen liegt.

Jene äufsere *μῖξις* ist eine *σύνθεσις*, wie es von dem *δοχμιακόν* heifst: *συντίθεται ἐξ ἰάμβου* u. s. w. So werden vorher 35. 36 M., 23 Jahn, unterschieden *σύνθετοι μὲν οἱ ἐκ δύο γενῶν ἢ καὶ πλειόνων συνεστῶτες, ὡς οἱ δωδεκάσημοι* (nicht also die *ἐν τῷ ἰαμβικῷ γένει* p. 37. 38 M., sondern unsere *δοχμιακά* von 12 Zeiten), *ἀσύνθετοι δὲ οἱ ἑνὶ γένει ποδικῷ χρώμενοι, ὡς οἱ τετράσημοι, μικτοὶ δὲ οἱ ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι, ὡς οἱ ἑξάσημοι.* Hier ist also unter *μικτοί* auch eine innerliche Mischung verstanden.

Der *ἰαμβοειδής* nun *ἔοικε τὸν ῥυθμὸν δακτύλῳ.* Darunter ist das *γένος* zu verstehen; denn von einer Mischung der *γένη* ist die Rede. Es ist das aber das *ἴσον.* Freilich mufs ein *ἄλογον* da sein; woher sonst der Name? Und das erinnert an die *ἄλογος μακρά* im heroischen Daktylus, Dionys. Halic. Die *ἄλογος* ist nicht eine dritte Art Silbe, sondern eine Art der *μακρά*, eine nicht *τέλεος μακρά.* Indessen bleibt darum das rhythmische

γένος des Daktylus doch das *ἴσον*. Das ist es wegen der Zahl der Zeiten, 2 also in der *μακρά*, 2 in den 2 *βραχεῖαι*. Nun aber kann man von der Qualität, d. h. den verhältnismäſsigen Silbengröſsen, *ποιότης*, absehen und bloſs auf die Zahl der Silben sehen. Dann sind es 3. Es sind 3, weil die *μακρά* 1 und die *βραχεῖαι* 2 sind. Da nun so 1 und 2 sich gegenüberstehen, wie auch im Jambus, dort ungleiche, hier lauter gleiche Gröſsen, so ist doch der allgemeine *λόγος* 1. 2, mithin das *tertium comparationis*, vorhanden. Der *χορ. ἰαμβ.* also *ἔοικε* (so Jahn, *ἔοικεν* M. und C.; vgl. Boeckh 'Metr. Pind.' p. 42), ist dadurch dem *ἴαμβος* ähnlich, d. h. dem *γένος* von „*ὁ β̄ πρὸς τὸν ᾱ τὸν διπλασίω*" *λόγον*. Wie die Zahlen 1 und 2 benannt sind, ob die 2 in einer kontinuierlichen Gröſse ₋, oder in diskreten ◡◡ bestehen, ist ganz gleichgültig für das *tertium comparationis.* Im *χορ. ἰαμβ.* sind es stets diskrete, ◡◡, im *ἴαμβος* 1 kontinuierliche ₋ oder 2 diskrete. Aristides denkt auch ausdrücklich nur an *λέξεως μέρη*, hätte aber auch *ᾠδῆς*, *ὀρχήσεως μέρη* nennen können.

Er fängt mit dem *ἰαμβοειδής* an, weil der *χορεῖος ἄλ.* überhaupt mit Arsis beginnt. Auch denkt er bei *ἰάμβῳ* katexochen an ◡₋, doch ohne ₋◡, ◡◡◡ auszuschlieſsen; er hat nur vorzüglich ◡₋ im Sinn, weil das *ἔοικε* da ganz besonders paſst.

Historisch aber dürfte der *τροχοειδής* dem *ἰαμβοειδής* voraufgehen. Jener bildet nicht einen trochäischen Gegensatz, sondern ist der töpferscheibenähnliche, radähnliche, Ilias 18, 600. Geht man, nach Aristides' Benennung dafür *κατ' ἀντιστροφήν*, links herum, indem man, ein liegendes Rad mit Speichen gedacht, zweimal 1 Speichenweite als *βραχεῖα* auſsen mit dem rechten Fuſs nimmt, und 1 mal eine innere, kleinere Doppelweite von 2 kleineren Speichenweiten innen mit dem linken, und dabei die beiden *βραχεῖαι ἐπὶ θέσιν* stärker tritt, so hat man den *τροχοειδής*. Geht man dagegen, nach der dabei vorauszusetzenden Benennung, *κατὰ στροφήν* rechts herum, indem man mit dem rechten Fuſs innen die *μακρά* aus 2 kleineren Speichenweiten als *ἄρσις*, die beiden gröſseren *βραχεῖαι* auſsen mit dem linken *ἐπὶ θέσιν* nimmt, so giebt das den *ἰαμβοειδής*.

Da die verhältnismäſsigen Verjüngungen der Speichenweiten irrational sind, so werden diese *πόδες* irrationale. Sie kommen in Rundtänzen vor. Daſs die 2 Arsen *βραχεῖαι* sind, folgt aus dem *τὸν ῥυθμὸν ἔοικε δακτύλῳ*, 1 *μακρά* = 2 *βραχεῖαι*. Cäsar a. O. 215.

Aristoxenus Mor. 292 ff. spricht nur von einem *χορ. ἄλ.* mit alogischer *ἄρσις* und sagt nicht, ob er sinkend oder steigend oder sowohl sinkend als steigend sei. Er hält sich im ganz Allgemeinen. Das *ἀνὰ μέσον* wird fälschlich auf $1^1/_2$ beschränkt; es kann auch $1^1/_3$, $1^1/_4$ befassen; vgl. Nikomach. Arithm. Auch daſs es mit dem durch $^1/_{12}$ meſsbaren harmonischen Alogon verglichen wird, führt darauf, daſs ein Nenner für 2, 3 und 4 zu suchen ist; sonst hätte ja Aristoxenus $^1/_2$ als Divisor nehmen können.

Bakchius p. 25 führt nur den steigenden, 2-silbigen *ἄλογος*, ᾱ ⊥, *ὀργή*, an, wie auch nur den steigenden Spondeus ₋ ⊥, *σπένδω*. Doch nennt er jenen nicht *ἄλογος*, sondern *ὄρθιος*.

Aristides führt nur die 2 steigenden, 3-silbigen an, ⏒ ⏖̂ ⏑ ⏑ ⏒, wohl die häufigsten in Rundtänzen.

Martian. Cap. ändert aus Konjektur das ihm unverständliche *trochoides* in *trochaeides*.

Dann handelt Aristides von 6 andern *μικτοί*. Er sagt, Jahn p. 26 (M. 39. 40, Cäsar 55): *Εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι ῥυθμοὶ μικτοὶ τὸν ἀριθμὸν ἕξ· κρητικός, ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τροχαίου ἄρσεως· δάκτυλος κατ' ἴαμβον, ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως· δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ὃς γίνεται ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως· δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ ἰάμβου, ὃς ἐναντίως ἐσχημάτισται τῷ προειρημένῳ· δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ (τὸν μὲν γὰρ αὐτῶν εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται)· δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχαιοειδῆ ἀναλόγως τῷ προειρημένῳ συγκείμενος. κρητικὸς μὲν οὖν ἀπὸ ἔθνους ὠνόμασται· οἱ δὲ λοιποὶ ἀπὸ τῶν προειρημένων ποδῶν τὰς ὀνομασίας ἔχουσιν.* Cäsar ebenso, nur *τροχοειδῆ* statt *τροχαιοειδῆ*.

Die *μῖξις* in diesen *ῥυθμοί* kann nicht schon darin bestehen, daſs 2 *πόδες* des diplasischen Geschlechts zu einem *δάκτυλος* verbunden sind, denn ⏑ – – ⏑ und – ⏑ ⏑ – werden schon beim *ἰαμβικῷ γένει* als *βακχεῖοι* aufgezählt. Und *δάκτυλος* ist hier nur als allgemeinerer Name gewählt, da diese *βακχεῖοι* nur eine Art sind und auſserdem noch 4 andere *δάκτυλοι* aufgezählt sind. Nun bleibt als drittes Geschlecht noch das päonische übrig (denn auf das epitritische ist Aristides vorher nicht näher eingegangen). Ich nehme daher an, daſs diese 6 *δάκτυλοι* aus diplasischen Rhythmen hemiolisch getanzt worden sind. Dadurch fällt ein Licht auf die Stelle Hephaest., Gaisf. it. p. 60 und die Scholien dort, wonach das *δοχμιακόν* metrisch als antispastisches *πενθημιμερές* aufgefaſst ward. Heph. und die Scholien haben freilich, wegen des *ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα*, keine Kunde mehr davon, wie der *μικτός* der *συμπλέκοντες* bei Aristides orchestisch aufgefaſst wurde. Auſserdem wird durch die Zuzählung der beiden Rhythmen ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ und ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ zu den 4 aus je 2 reinen diplasischen *πόδες* der Name *χορεῖος* dahin erklärt, daſs man diese *ἄλογοι* als Änderung des reinen jambischen, nicht des reinen daktylischen Geschlechts ansah. Auch die Stelle in den Scholien p. 77: *Ἡλιόδωρος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἑξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας* dürfte sich mit *τὰς ἄλλας* auf den *κρητικός* unter den 6 *μικτοί* des Aristides beziehen.

Teil III.

Spielplatzfragen.

A. Der Aufführungsplatz.

(Hierzu die am Schlufs angefügte Tafel.)

Zunächst beschreibe ich erklärend die Zeichnungen von Σκηνή und Θυμέλη, wie ich sie diesem Werke beigegeben habe [vgl. Vorwort], und will dann entwickeln, wie ich zu dieser Darstellung durch die Analyse der melischen Partien des Hippolyt, die Zeichnungen des Theaters zu Epidaurus in den Πρακτικά der archäologischen Gesellschaft in Athen 1883 (1884) und die Beschreibung des griechischen Theaters bei Vitruv gelangt bin.

Das Grundmafs des Aufführungsplatzes und des auf ihn sich beziehenden Theaterbaus ist 1 Spithame, deren in einem tragischen Chor von 15 Personen 1 Zygon 7, 1 Stoichos 13 mifst; 1 Spithame (nach Lepsius 'Längenmafse der Alten', 1884, S. 72. 109) = 0. 2403375 m.

Die Dekorationswand ist so gegliedert. Die μέση θύρα darin, in Synapheia 7. 1. 7, mifst 13, davon die Öffnung 9. Daneben gehören je 13, 8—20, dem Palast an. Darauf folgt rechts (vom Zuschauer) die εἱρκτή mit 13 und (links) der ξενών mit 13, darin die Thür je 7, von 21—33. An diese Σκηνή katexochen von 5 × 13 = 65 = 33. 1. 33, schliefsen sich die Periakten und die *aditus* aus dem Hintergrunde neben dem auf der Dekoration fingierten Gebäude, zusammen = je 13, von 34—46.

Dann kommen, aus Holz, 2 *versurae*, rechts und links um je 3 vorspringende Wände. Vor der Dekoration entlang läuft ein Niveau, ein freier Gang, 3 tief, $\beta\gamma\delta$, darin etwa β $^1/_8$ und wieder $\gamma\delta$ $^1/_8$ hoch. Auf δ 8 rechts steht Kypris, auf δ 20 links Artemis. Hinter der Dekoration erhebt sich die Mauer in 3 Stockwerken, mit den 3 Thüren im untersten; vor welcher jene an ehernem Stangenwerk befestigt ist.

Vor dem Gang, der von Versur bis Versur, auch auf 34—46, = 91 = 46. 1. 46 zu rechnen ist, liegt das Logeion, 91 lang, von α bis $\varkappa\beta$ (mit einem Rand von $^1/_2$), im ganzen 22 ($^1/_2$) = 1 Trimeter aus 3 ἑπτάσημοι, d. i. 21 engen Schritten, Schrittengen, von α, 1, bis $\varkappa\beta$, 22; indem zu 4 Raumspithamen + 1 für einen Schritt vorwärts, + 1 Schrittspithame hinzuzurechnen ist; 4 Raumspithamen, 4 + 1 Schrittspithamen, Raumengen, Schrittengen.

Die Gliederung des Logeions ist derjenigen der Dekoration analog, in die Länge, von links nach rechts, je 13. 13. 13. 13. 13. 13. 13, d. i. 7 mal 13,

wovon die mittelsten 13 zu 7. 1. 7 geordnet sind; in die Breite, Tiefe, von oben nach unten, in 5, 4, 13, α—ε, ϛ—ϑ, ι—κβ, wovon etwas tiefer als βγδ hinter α die 5, und wieder etwas tiefer die 4 als die 5 je in Niveau, die 13 in geneigter Ebene liegen.

Zur Verdeutlichung dieser Gliederung dienen Länge, Breite und Lage der Bretter. Von diesen ist jedes 1 breit und bezw. 5, 4, 13, 9 lang. Durch $\bar{n}$ bezeichne ich Lage der Länge der Bretter von links nach rechts, durch n' solche von oben nach unten. So liegen die Bretter

$5\times\overline{13}$; $13\times 5'$; $5\times\overline{13}$; $2\times 5'$, $5\times\overline{9}$, $2\times 5'$; $5\times\overline{13}$; $13\times 5'$; $5\times\overline{13}$:
dann 4 „ „ ; „ „ 4'; 4 „ „ ; „ „ 4', 4 „ „, „ „ 4'; 4 „ „ ; „ „ 4'; 4 „ „:
darunter 13 „ „ ; „ „ 13'; 13 „ „ ; „ „ 13', 13 „ „, „ „ 13'; 13 „ „ ; „ „ 13'; 13 „ „.

Diese Lage dient nicht gerade jeder *φορά* eines Schrittes zum Anhalt, doch kann ein Blick auf sie von Zeit zu Zeit zur Orientierung des Tanzenden beitragen.

Dieser Bretterkomplex bildet das Pulpitum. Er liegt zunächst auf einem gemauerten Vorbau, und dies ist das eigentliche Logeion, Pulpitum zunächst. Proscenium ist das vor der Scene Befindliche, katexochen vor dem Gebäude von 33. 1. 33, dann in erweitertem Sinne auch vor, auf und über den Periakten und Aditus; 1 die aufrechte Dekoration; 2 der Bretterboden vor der Mauer, bezw. der Dekoration, und wenn dieser Boden noch nicht liegt, das Dach des festen Vorbaus, in erweitertem Sinn der ganze feste Vorbau, eingeschlossen das Hyposcenium. Zum Zweck der Aufführung wurde der Bretterboden nach unten, nach vorn um 13 erweitert. Seine ganze Ausdehnung in dieser Richtung beträgt 22 Raumspithamen, für die gröſste Länge von 1 Trimeter, von 21 Engen, – – ⏑ –, – – ⏑ –, – – ⏑ – genügend. Diese 13 bilden einen steigenden Teil des Pulpitums. Der Bretterboden liegt auf Stützen, auf kleinen geraden über den Balken, die einen flachen Boden, vielleicht schon eine untere Bretterlage tragen, worauf dann die Stützen zahleich neben einander fest stehen können; auf kleinen schrägen vor dem festen Proscenium, die ähnlich auf einem Bretterboden, den wohl Böcke tragen, befestigt stehen.

Längs des Logeions, an κβ hin, läuft ein Rand, 1/2 breit, auf dem ein niedriges zierendes und die oben Gehenden schützendes ehernes Gitter steht. In der Mitte, 13 breit, ist eine Öffnung darin für eine von der Thymele her erforderlichenfalls daran anzusetzende Treppe, während der betreffenden Aufführung.

Von den 13 Spithamen des steigenden Teils des Logeions springen rechts und links je 9 vor den beiden Vorsprüngen vor, deren vorderster Punkt in den 3/4 Säulen 16 vor der Mauer liegt; indem der Abstand der Dekoration von dieser nicht veranschlagt wird. Genauer aber ist dies so zu verstehen. Rechnet man von α des Logeions an, so liegt dieser Punkt auf ιγ am Ende, indem hinter α noch βγδ bis an die Mauer, bezw. Dekorationswand liegen, wenn der geringe Abstand dieser letzteren an den ehernen Stangen von jener nicht eigens berechnet wird. Über die 3/4 Säulen der Vorsprünge, die von der festen Mauer 16 entfernt sind, springen noch 3

von den 13 Spithamen der steigenden Bretter vor; somit ist α bis $\varkappa\varsigma$ [$\iota\varsigma$?] die Ausdehnung von oben nach unten zu beiden Seiten des von α bis $\varkappa\beta$ reichenden 46. 1. 46 = 91 langen Logeions. Das Logeion springt also zwischen jenen Flächen hinter und über den Vorsprüngen, die von $\iota\gamma$ bis $\iota\varsigma$ durch Bretter darüber erweitert sind, noch um 6 von $\iota\varsigma$ bis $\varkappa\beta$ vor.

Diese Bodenflächen über den Chorthüren bilden einen Teil der Parodoi. Die Länge der letzteren beträgt je 33, wovon jene Bodenflächen 10 ausmachen. Darauf folgen 2 Abteilungen der Parodoi von 13 und 10. Die Eingänge in die Paradoi sind durch Vorhänge abgegrenzt. Die Breite der Parodoi beträgt überall 16. Gegliedert sind sie so. Hinter den 16 Spithamen ist eine Bretterwand vor den divergierend zurücklaufenden Mauern der beiden Seitengebäude, welche Wand in einer Flucht mit der Dekorationswand läuft. Vor dieser Bretterwand liegen die 16 Spithamen des Parodosbodens in 3 und 12 gegliedert, in der Ordnung $10 \times 3'$ und $13 \times \overline{10}$, $3 \times \overline{13}$ und $13 \times 13'$, $10 \times 3'$ und $13 \times \overline{10}$; so beiderseits. Die ganzen Parodoi steigen von je 79 nach 46.

Von den Vorsprüngen her nach den Thoren von draufsen Δ und M laufen die Stirnmauern der Rampen, schräg nach hinten, innerhalb der beiden Mittelpfeiler in die Thoröffnungen mündend. Vor diesen Stirnmauern liegt inwendig je eine steinerne Treppe, hinter jedem Mittelpfeiler nach der Rampe hinaufführend. Eine Bohlenwand an stehenden Balken wird von der $^3/_4$ Säule, von $\iota\gamma$ vor der Treppe, Z′ und K′, nach der Aufsenseite des Mittelpfeilers geführt, parallel mit der Stirnmauer der Rampe. So entsteht ein Gang von 5 Spithamen Breite, durch den Schauspieler u. s. w. aus den Thüren Z und K zu den Treppen und auf die Rampe bis zum Vorhang der Parodos kommen können. Von den Treppen kommt man erst auf ein Niveau, dann wieder über eine Treppe auf ein *landing* und so an den Vorhang.

Unterhalb des Logeions erstreckt sich die Thymele, der zum Tanzplatz erweiterte Altar, ein Holzgerüst auf Balkengerüst und Böcken.

Die Thymele, das Tanzgerüst, mifst von links nach rechts $7 \times 13 = 91$. Sie hat nach dem Logeion zu einen Rand von $^1/_2$ Breite, wie dieses. Dann folgen Bretterlagen von links nach rechts je 3 zur Seite eines analog, wie auf dem Logeion, von oben nach unten gehenden Mittelstreifens von 13 Breite, der je 9 lange Bretter in der Lage von links nach rechts zwischen je 2 Brettern in der Lage von oben nach unten enthält, die eine den Lagen links und rechts entsprechende Länge haben. Diese je 2×3 Lagen sind, von oben an beschrieben,

links	$7 \times \overline{13}$,	$13 \times 7'$,	$7 \times \overline{13}$	rechts	$7 \times \overline{13}$,	$13 \times 7'$,	$7 \times \overline{13}$,
„	$13 \times \overline{13}$,	$13 \times 13'$,	$13 \times \overline{13}$	„	$13 \times \overline{13}$,	$13 \times 13'$,	$13 \times \overline{13}$,
„	$5 \times \overline{13}$,	$13 \times 5'$,	$5 \times \overline{13}$	„	$5 \times \overline{13}$,	$13 \times 5'$,	$5 \times \overline{13}$,
„	$13 \times \overline{13}$,	$13 \times 13'$,	$13 \times \overline{13}$	„	$13 \times \overline{13}$,	$13 \times 13'$,	$13 \times \overline{13}$.

Diese $7 + 13 + 5 + 13$ machen 38, woran sich in der Mitte noch weiter von dem Mittelstreifen 7×13 reihen, so dafs das Tanzgerüst in der Mitte von oben nach unten 45 mifst = 22. 1. 22.

Im Niveau liegen hiervon die 7, 5, 7, während die beiden 13 steigend sind.

Unterhalb des Tanzgerüstes schliefst sich, eine Einheit mit ihm bildend und nicht durch Ränder, wie sie zwischen Thymele und Logeion sind, von ihm getrennt, der Altar an, eine Fläche im Niveau von $11 \times \overline{13}$.

Indem ich nun davon absehe, ob in Epidaurus wie in Athen ein Gott zuschaute und 2 × 5 Richter die Aufführungen beurteilten, bezeichne ich Plätze auch für diese, so wie sie in Athen gewesen sein mögen; denn dort war der aus Holz errichtete Aufführungsplatz dem in Epidaurus gleich. Einen solchen nimmt auch das Theater von Megalopolis in sich auf.

Bei der Bestimmung dieser Plätze halte ich mich in der Analogie des Bisherigen.

Das Logeion nebst Parodoi, d. h. die Scene als Aufführungsplatz, mifst von links nach rechts 12 × 13, nämlich Schrittspithamen, d. i. 2 × 79 in Synapheia, 79. 1. 79 = 157 Raumspithamen: ebenso viele, 1 × 79, Logeion und Thymele von α bis ans Ende des Altars.

Die Länge auf der Scene ist so eingeteilt: 46. 1. 46 fürs Logeion, d. i. 45 und 45, und dazwischen 1. Die je 46 gliedern sich in 23 bis an die Nebenthür und 23 bis an die Chorthür zur Thymele; nämlich 1—7 von der Mittelthür, 8—20 ferner vom Palast, 3 bis an die Nebenthür, und 10 von da bis ans Ende des Nebengebäudes, bis 33, und ferner 13 für Periakte und Aditus. Hierauf folgen die Parodoi, je 13 zwischen 10 und 10, zusammen auch je 33. Die Raumeinteilung ist so: 23. 10. 23. 22. 1. 22. 23. 10. 23. Ein Rand zwischen Logeion und Parodoi ist nicht vorhanden.

Logeion und Thymele sind beide durch je einen Rand von $^1/_2$ getrennt; der Tanzplatz und der Altar, die beiden Teile der Thymele, aber nicht.

Der Tanzplatz der Thymele ist in der Länge und Breite gegliedert, wie schon angegeben ist.

Logeion und Thymele zusammen haben in der Richtung von oben nach unten folgende Gliederung. Das Logeion mifst $22^1/_2$, α—$\varkappa\beta$ und $^1/_2$ Rand; der Tanzplatz 45 in der Mitte, nämlich 22, 1, 22 = 45 = 2 × 23 in Synapheia, genauer 7, 13, 5, 13, 7, zu beiden Seiten von der Mitte, dem Streifband, das von links nach rechts quer durchgeht, nur 7, 13, 5. 13 (die 7 + 13 sind analog den 7 + 13 in der Länge des Logeions, der Hälfte des Palastes); der Altar 11 = $^1/_2$ von 22. Dies macht zusammen 79, nämlich 22, $^1/_2$, $^1/_2$, 45, 11 = 79, von oben nach unten.

Da nun bei den Stellen für den Gott und die Richter keine Schritt-, sondern Raumspithamen in Betracht kommen, so rechne ich 6 × 13 = 78 Raumspithamen. Gebe ich auch dem Altar einen Rand mit einem höheren ehernen Gitter darauf dem Gott gegenüber, so sind das dann $78^1/_2$. Stelle ich den Gott $^1/_2$ von 13 = $6^1/_2$ vor den Altar, so kommt er, das $^1/_2$ von $6^1/_2$ auf den Rand gerechnet, 6 = 1, 442025 m vor diesem zu stehen. Die Richter, je 5, setze ich rechts und links von ihm, dem Altar in der Richtung von oben nach unten um die Hälfte näher, gegenüber der mittleren Reihe

von 13 zu beiden Seiten von dem Gang der 13, der von oben nach unten durch Logeion und Tanzplatz läuft.

Es mufs dies nun zu der Theorie Vitruvs und zu den Resten des antiken Theaterbaus in Beziehung gesetzt werden. Unter letzteren wähle ich *instar omnium* die von Epidaurus. Dabei ist zu bedenken, dafs nicht die Praxis des Theaterbaus sich nach mathematischen Konstruktionen, genau oder ungenau, richtete, sondern diese nach jener, d. h. dafs diese so gewählt wurden, dafs danach ein Theater entstehen konnte, das den, aus Holz und Zeug, jedesmal darin herzustellenden Bewegungs- und Dekorationsplatz ermöglichte, ihm den möglichst guten, dauernden Anhalt bot. Um schöne mathematische Figuren, Konstruktionen handelte es sich nicht. So werden dann orchestische Untersuchungen der Dramen zum Schlüssel für das Verständnis des Theaterbaus.

Im Folgenden will ich dies nun etwas mehr ins einzelne ausführen und begründen, indem ich dabei auf Vitruv und das Theater zu Epidaurus mich beziehe. Im übrigen verweise ich auf die orchestische Darstellung der melischen Partien des Hippolyt.

Bei Vitruv heifst es, V 8 p. 119. 120 edd. Rose et Müller-Strübing 1867, Teubner: *In Graecorum theatris non omnia isdem rationibus sunt facienda, quod primum in ima circinatione ut in Latino trigonorum IIII, in eo quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt, et cuius quadrati latus est proximum scaenae praeciditque curvaturam circinationis, ea regione designatur finitio proscaenii. et ab ea regione ad extremam circinationem curvaturae parallelos linea designatur, in qua constituitur frons scaenae, per centrumque orchestrae (a) proscaenii regione parallelos linea describitur et qua secat circinationis lineam dextra ac sinistra in cornibus hemicyclii centra signantur, et circino conlocato in dextr(o) ab intervallo sinistro circumagitur circinatio ad proscaenii sinistram partem. item centro conlocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagitur ad proscaenii dextram partem. ita tribus centris hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum, quod λογεῖον appellant, ideo quod eo tragici et comici in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones. itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur. eius logei altitudo non minus debet esse pedum X, non plus duodecim. gradationes scalarum inter cuneos et sedes contra quadratorum angulos dirigantur ad primam praecinctionem, a praecinctione inter eas iterum mediae dirigantur, et ad summam quotiens praecinguntur, altero tanto semper amplificantur.*

Ich erkläre diese Stelle, ohne der Annahme zu bedürfen, dafs Vitruv *λογεῖον* und *θεολογεῖον* verwechselt habe oder dafs *tribus centris* eine Interpolation sei, folgendermafsen.

Bei 3 Centren, bei der (ganzen vorher) angegebenen Abgrenzung, Einteilung (des Aufführungsplatzes) — die beiden Ablative ergänzen und erklären sich appositionell — haben die Griechen

1. *ampliorem orchestram,* nämlich *ampliorem* nach unten bis an die Quadratseite im 1. Kreis (ans Pulpitum, soweit es durch den festen Bau

deskribiert ist), nach der Seite aber zwischen dem 1. Durchmesser und der Quadratseite bis an die Bögen des 2. und 3. Kreises (die ich mit dem Durchmesser des 1. ziehe, dem einen Intervall zwischen den *cornibus hemicyclii,* das je nachdem rechts oder links von dem bezüglichen *cornu* liegt). Die griechische Orchestra hält sich nicht, wie die römische, im 1. Halbkreis, der oberen Hälfte des 1. Kreises, sondern geht darüber hinaus, nach unten und nach den beiden Seiten. Der Standpunkt ist der des römischen Zuschauers.

2. *scaenam recessiorem,* mehr zurücktretend, zurück, von vorn und von den Seiten. Von vorn nämlich, vom Zuschauer zurück bis an die Tangente des 1. Kreises, von den Seiten nach der Mitte, auch so vom Zuschauerraum, der sich ja nach den Seiten herum erstreckt, bis an die Schneidepunkte der Bögen des 2. und 3. Kreises mit seiner Tangente (*scaena* hier = zur Dekoration bestimmter Hauptbau der Mitte, eingeschlossen die *loca quae Graeci περιάκτους dicunt. Scaena* in der Bedeutung des Ganzen beträgt in der Länge das Doppelte des Durchmessers der Orchestra, was schon beim römischen Theater 118, 9. 10 gesagt war und daher hier nicht wiederholt wird. Dieser Durchmesser begrenzt im römischen Theater den Halbkreis der Fläche zwischen den untersten Sitzen, in welchem *senatorum sunt sedibus loca designata,* und ist im griechischen der Perpendikel von der Quadratseite bis an den gegenüberliegenden Punkt von dem Kreise, an dem die Tangente für die *frons scaenae* liegt. Da sie durch 3 Kreise bestimmt ist, so ist ihr Durchmesser nicht der eines von diesen Kreisen. Es ist nicht der Tangente parallel, sondern ist die Höhe der Orchestra, ein Teil des senkrecht auf der Tangente stehenden Durchmessers vom 1. Kreis). Zugehörig zur *scaena* ist das Pulpitum, das durch die Quadratseite nach oben begrenzt ist, sofern nämlich es in seinem nächsten festen Bestand dem *proscaenium,* dem Vorbau an der *frons,* entspricht.

Vitruv spricht nicht von 3, sondern von 2 Teilen des Deskribierten, *orchestram et scaenam.* An das *et* schliefst sich *que* und bezeichnet das Pulpitum als etwas zur *scaena* Gehöriges. Die Worte *quod λογεῖον appellant* sind in Parenthese gedacht und werden nicht etwa durch *ideo quod* u. s. w. begründet; vielmehr geben diese, zweiteilig von *in scaena* und *per orchestram* mit der entsprechenden Zweiteiligkeit bei *scaenici et thymelici* sprechend, den Grund für die zweiteilige Einrichtung des griechischen Aufführungsplatzes an. Daran liegt es nämlich dem Vitruv, da es im römischen Theater bei dem Mangel eines Chors keine solche Zweiteiligkeit gab und er eben jetzt die Unterschiede des griechischen vom römischen Theaterbau angiebt.

Vitruv spricht hier nur allgemein. Er selbst anderswo und das Theater zu Epidaurus geben Genaueres.

Die *ima circinatio* ist nicht derjenige Kreis, wovon ein Teil den Umkreisbogen des ganzen Zuschauerraums am Boden bildet (Rivius S. 347 in: Vitruvius ..... zehen Bücher von der Architektur ..... Basel, durch Sebastian Henricpetri 1614 [früher Basel 1575, Nürnberg 1548]). Vgl. die *ima circinatio* 120, 1 = der *perimetros imi* 116, 27, wozu nicht *theatri* zu

ergänzen ist. Wozu hieſse es *imi* und nicht *theatri,* wenn doch der äuſserste der koncentrischen Kreise, der um die senkrechte Auſsenwand nicht gröſser oder kleiner oben um sie als am Boden um sie ist? Das *imum* bildet vielmehr einen Gegensatz zu allem *superius* im *theatrum.*

Circinatio ist gewöhnlich = Kreislinie; doch auch = Kreis, Kreisfläche, 79, 4—6. Umgekehrt ist *curvatura* meistens = Krummbegrenztes, Fläche oder Körper (Halbkugel, Theater, krummes Ufer; ein Kreisteil von dem durch Kannelierung ausgemeiſselten Teil einer dorischen Säule, 94, 3—7); doch auch = krumme Linie, 107, 5. 6. *Latus* ist hier, 120, 3. 4, Subjekt (daher auch analog 117, 6 nicht *id,* nämlich *trigonum,* sondern *cuius,* nämlich *trigoni latus*); das *latus praecidit,* läſst wegfallen (117, 5 ist nicht nötig *qua* mit Jocundus zu konjizieren; *quae* G. H., d. i. welche, durch das *proximum scaenae* angegebene, Richtung der bezüglichen Dreiecksseite wegfallen läſst), nämlich *curvaturam circinationis,* die fragliche Krümmung, d. i. den Teil derselben, der krummen Fläche der Kreislinie, der von dieser gebildeten krummen Fläche; *prae* vom Standpunkt des Zuschauers, indem der gröſsere Teil der Fläche zunächst vor ihm, dann der kleinere, wegfallende wieder vor diesem liegt. Die Gründe, die Schönborn, Zeitschrift für die Alt.-Wissenschaft von Cäsar, 1853, S. 316, dafür und der, den G. C. W. Schneider 'Att. Th.' S. 72 dagegen anführt, sind nicht beweisend.

Im griechischen Theater durch die Quadratseite *designatur finitio proscaenii,* während auf der parallelen Tangente *(in qua) constituitur frons scaenae,* 120. 5—7. Im römischen aber ist die Dreiecksseite *proximum scaenae,* also doch durch einen Zwischenraum davon getrennt, und doch wird durch sie die Scenenfront begrenzt, *ibi finiatur frons scaenae* 117, 5. 6. Sie ist kleiner als der Durchmesser der *circinatio,* der *proscaenii pulpitum* und *orchestrae* (des Halbkreises) *regionem* trennt. Die *parallelos linea* nämlich, die beide trennt, geht durchs *centrum* schlechthin, also das des vorher genannten Kreises, da nichts sonst vorher vorkommt, was ein *centrum* hätte. Es heiſst nicht *centrum orchestrae,* weil dies *centrum* in der geraden Grenzlinie der *orchestra,* eben dem Durchmesser, liegt. Die Dreiecksseite nun ist kürzer als der Durchmesser. Somit ist als Vitruvs Meinung vorzustellen, daſs in der Richtung der Dreiecksseite, in der Länge von dieser Seite die *scaenae frons* dieser Dreiecksseite nahe ist, daneben jedoch Teile der *scaenae frons* bis an diese Dreiecksseite vorspringen sollen.*)

Beim griechischen Theater ist *praecidit curvaturam circinationis* durch *que* applikativ zu *latus est proximum scaenae* hinzugefügt. Das folgende *ea regione* 120, 4 ist nicht durch diesen applikativen Zusatz näher bestimmt

---

*) Vgl. Perrault, *Les dix livres d'architecture de Vitruve. Seconde Edition, à Paris, J. B. Coignard, 1684, p. 170: Le triangle dont la costé regarde la Scene en marquera la face, à l'endroit où il fait une section dans le cercle;* und die Planche p. 172, wonach der Triangel die *face* so lang markiert, als er mit seiner bezüglichen Seite über der Kreislinie verlängert hinausreicht. Siehe auch bei A. Müller im Philol. 1866, 290. 291 die Übersicht über die Richtung der Scenenwand in den so weit, daſs man jene beurteilen kann, erhaltenen Gebäuden.

und korrespondiert nicht mit einem *quae*, noch unbestimmter durch ein *ibi* wieder aufgenommen. Da jedoch die Stelle für die *finitio proscaenii* und das *constituitur frons scaenae* nicht durch *latus*, sondern durch *ea regione*, wie 117, bestimmt ist, so besteht auch hier ein gewisser Gegensatz, der dahin deutet, daſs zu beiden Seiten des *latus*, hier der Quadratseite wie dort der Dreiecksseite, Teile des bezüglichen Baus, hier des *proscaenii* wie dort der *scaenae*, vor anderen Teilen davon vorspringen.

Wie lang nun diese *finitio proscaenii* sein müsse, davon ist nichts gesagt. Man soll wohl bei ihrer Designierung nur diese Worte oder etwa F R an die Quadratseite schreiben; diese kann dann ebensowohl verlängert werden, wie die Parallele zur *finitio*, die Tangente ohne Bestimmung ihrer Länge gelassen ist. Und wie sich das zu der Parallele durchs *centrum orchestrae*, zu dem Teil derselben zwischen den Punkten, wo sie *secat circinationis lineas*, verhält, bleibt auch ungesagt. C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, 102. 103, vgl. Perrault a. a. O. p. 193 Planche und G. C. W. Schneider 'Att. Th.' S. 71, vgl. die Zeichnung dazu hinten, denken mit Unrecht an eine gleiche Länge der *finitio proscaenii* und der Quadratseite. Aus dem Ausdruck *parallelos* folgt nichts für die Länge des Parallelen, wie denn auch die Linien durchs *centrum* 117, 6. 7 und 120, 7. 8 länger als bezw. die Dreiecks- und Quadratseite sind.

Nun soll *ab ea regione*, von dieser Richtung ab, von der Richtung der die *finitio proscaenii* bezeichnenden Quadratseite ab, also von ihr entfernt, parallel damit eine Tangente, eine Parallele *ad extremam circinationem* gezogen werden; daſs sie an Länge der Quadratseite oder der *finitio proscaenii* gleich sein solle, ist nicht gesagt; sie soll mit der *regio*, der Richtung davon, parallel sein. *Ad extremam* steht nicht im Gegensatz zu näheren Teilen, Punkten der Kreislinie, näheren bei der *regio* oder zu inneren *circinationes*, sondern ist eine adjektivische Heraushebung des in *circinatio* gedachten Hauptmerkmals, des der Grenzlinie, der Grenzlinie von der Kreisfläche, wie *medium* in dem Ausdruck *medium centrum* gebraucht wird (so kann es *in abstracto* natürlich gedacht und so auch gebraucht, angewandt werden; 223, 21. 22 und 224, 1. 2, auch 256, 7. 8). Es ist hier die *circinatio curvaturae*, und in der Fläche der *curvatura* sind doch nicht mehrere Kreislinien hier gedacht. Ja, im Gegensatze gegen andere Kreislinien gedacht, wäre es sogar die kleinste, innerste derselben, vgl. *ima circinatio*. Auch ist nicht etwa die äuſsere Krümmung der *circinationis linea* im Gegensatz gegen die innere gemeint (vgl. Lorentzens Übersetzung); denn eine Kreislinie ist eine Grenzlinie und ohne Breite. Auch heiſst sie gerade von innen her *extrema circinatio*, 117, 1. 2 (*paribus lateribus, quae extremam lineam circinationis tangunt*); 26, 11. 12; 235, 3. 4. Falsch übersetzt Rivius a. a. O. S. 345 „von solchem ort an biſs zu äuſserst an den zirkelkreiſs"; ort, d. i. der *regio* der Quadratseite; und Leake 'Journal of a tour in Asia Minor', London, J. Murray 1824, sagt p. 323: *a line parallel to it, touching the circumference of the circle in the point most distant from the cavea.*

Wird somit nicht besonders der Abstand des Tangentenpunkts von der

Quadratseite als der ihres äufsersten Punkts hervorgehoben, so kann das *extremam* auch keinen Einflufs auf die Erklärung des Worts *intervallum* nachher haben.

Gegeben waren zuerst *ima circinatio,* darin 3 Quadrate, *scaena,* ein der *scaena* nächstes *latus.* In der Richtung dieses *latus* wird dann die *finitio proscaenii* bestimmt. Dann werden 2 Parallelen dazu gezogen, zuerst eine Tangente, wodurch die damit parallele Richtung und die Stelle der *frons scaenae* bestimmt werden, und als zugehörig sich anschliefsend *per centrumque orchestrae, que,* eine zweite Parallele. Für diese ist der Begriff *orchestra* und *centrum orchestrae* schon gegeben und auch in der Ausführung schon so weit vorhanden, dafs sich daran noch weitere Bestimmungen durch fernere Konstruktion anschliefsen können, wie sich nachher zeigt, der Orchestra und der Scene nebst Pulpitum. Dafs die Orchestra durch die Quadratseite, das Proscenium begrenzt sei, ist nicht gesagt; wo ihr *centrum* sei, auch nicht. Vitruv setzt vieles als hinweisend, wenn auch nur in halbbestimmter Weise bekannt, voraus.

Perrault 'Vitruve' p. 170. 172 und auf der Planche p. 173, a. a. O., unterscheidet *le centre du cercle* und *le milieu de l'Orchestre* beim lateinischen Theater. Beim griechischen, p. 182 Anm. und Planche p. 181, spricht er von der Linie, welche *traverse le cercle par milieu, passe par le centre du cerle;* über den Zweck davon gesteht er nichts sagen zu können.

Sich ihm nähernd, versteht C. L. Stieglitz 'Archäol. d. Baukunst', 1801, II 1, 140 unter *centrum orchestrae* den Mittelpunkt des Zirkels, welcher den Umrifs der Orchestra bestimmte, nicht aber die Mittellinie der Orchestra oder den Mittelpunkt zwischen der Seite des Vierecks und dem entgegenliegenden Zirkel-Umfange.

Genelli 'Theat. z. Ath.', 1818, S. 46 Anm. 30 versteht den Kreismittelpunkt und G. C. W. Schneider 'Att. Teat.', 1835, S. 71 den in der Orchestra liegenden Kreismittelpunkt.

Schönborn dagegen 'Scene', 1858, S. 50. 51 versteht den Punkt, der von dem Proskenion und der untersten, ihm gegenüberliegenden Sitzreihe gleich weit entfernt ist, und dem schliefst sich A. Müller Philol. 23, 285 (1866) und Wieseler 'Griechenland' IV 242 (1870) an. A. Müller hat diese Meinung jedoch N. J. 1872, 695. 696 und Philol. 35, 333, 1876 (L) wieder aufgegeben.

Der Ausdruck *in cornibus hemicyclii* führt nicht notwendig darauf, dafs das von der *circinatio,* Kreislinie, abgeschnittene Stück, 120, 8. 9, genau die Hälfte der *circinatio* ist. Man vgl. 107, 5 ff. *tribunal quod est in ea aede, hemicyclii schematis minoris curvatura est formatum. eius autem hemicyclii in fronte est intervallum pedum XLVI, introrsus curvatura pedum XV* (2×15 ist nicht $= 46$, sondern $= 30$). Vgl. Phot. v. ὀρχήστρα.

Auch aus der Zusammenstellung von 118, 5. 6 *orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit* mit 118, 7 *ad orchestrae diametron* folgt nicht, dafs jener Diameter *inter gradus imos* der einzige Diameter der Orchestra sei. Auch das folgt nicht, dafs er unter mehreren Diametern der Orchestra

katexochen der Diameter sei. Denn mehrere Diameter kann sie haben, wie jede Figur, worin ja die Entfernungen nicht zwischen allen Punkten der Grenzlinie gleich sind. Das ist nicht einmal in einem Kreise der Fall. Vgl. Vitruv IX 8, 5, p. 234 sqq., wo von kleineren Sehnen als dem Diameter, Durchmesser, *diametroe* wiederholt gesagt ist. Nachher wird dort von den Mittelpunkten dieser kleineren Sehne aus je die Hälfte der Sehne in den Zirkel genommen und so zum Radius eines Kreises gemacht, *ad extremas diametros describantur hemicyclia.* Die beiden Linien, diese Sehnen, *lineae paralleloe,* schneiden aber *lineam eam,* die eine Linie, *quae dicitur horizon.* Die Endpunkte jener Halbkreise aber, die mit den halben Sehnen gezogen sind und auf 2 Seiten des ersten Kreises getrennt links und rechts liegen, nicht wie 120 an einander, wo diese Endpunkte *cornua* heiſsen, werden dann durch eine kleine Sehne, *linea parallelos axoni* (Rose et Müller-Strübing) verbunden. So ist der Sprachgebrauch Vitruvs immer genau. Nachher ist dann 235, 18 mit *intervallo* die Weite der Zirkelöffnung, der Radius eines Kreises bezeichnet: *e centro aequinoctiali intervallo aestivo circinatio circuli menstrui agatur.*

Rode, Übersetzung I S. 242, 1796, G. C. W. Schneider 'Att. Theat.' S. 73, C. L. Stieglitz 'Archäol. d. Baukunst' II 1, 198, 1801 und 'Beiträge zur Geschichte d. Baukunst' 184, 1834, meinen, daſs der Halbmesser des ganzen Zirkels der Durchmesser des Orchesters sei.

In Cäsars Zeitschrift für die Alt.-Wissenschaft 1853, 318 faſst Schönborn den Mittelpunkt des Orchesters als etwas anderes als den des untersten Kreises; denn Vitruv spreche genau.

Wollte man *centrum* unbestimmt als Bezeichnung der mehr oder weniger ausgedehnten Mitte fassen — Vitruv 219, 11. 12 *media terra cum mari centri loco naturaliter est conlocata,* wie vorher 5. 6 *naturalis potestas* ..... *conlocavit cardines tamquam centra,* und sonst ungenau, vgl. Forcellini —, so wäre von Vitruv eigentlich nichts Bestimmtes angegeben, wenn man nicht *hemicyclii* scharf fassen will. Und das nicht zu thun, ist in der Stelle hier kein Anlaſs. Dann ist der Kreismittelpunkt gemeint. Dafür spricht auch, daſs Vitruv hier eine mathematische Konstruktion giebt und bei mathematischen Figuren *centrum,* vgl. Wecklein Philol. 31, 1892, S. 437, immer den Kreismittelpunkt bezeichnet. Sodann ist geltend zu machen, daſs hier in unserer Stelle für sich durch das Vorhergehende kein anderer Punkt als das *centrum* angedeutet ist, wenn es nicht mit dem *centrum* der *circinatio curvaturae* zusammenfallen soll, und daſs in der Parallelstelle 117, 7 *centrum* deutlich auf die dort vorher genannte *curvatura circinationis* geht. Warum aber setzt Vitruv hier *orchestrae* hinzu, wenn damit doch der Mittelpunkt der *curvatura, circinatio* gemeint sein soll? Er macht ja, scheint es, die Sache dadurch nur undeutlich.

Vitruvs Gedanke im groſsen und ganzen ist hier, daſs er die Verhältnisse der 2 groſsen Teile des Aufführungsbaues, von Skene und Orchestra, bestimmen will. Zuerst sind sie 120, 7 durch *que* in der Zugehörigkeit der letzteren, die für den römischen Sinn nicht zunächst liegt (geht er

doch auch vom römischen Theater aus und schliefst mit dem griechischen, in eben diesen Kapiteln, wo er ihre Einrichtung beschreibt, 6—8), zu der ersteren besprochen, dann 120, 14. 15 durch *et* als 2 selbständige Teile besprochen, indem bei Zuziehung des *pulpitum* zur *scaena* durch *que, minoreque,* es nicht anging, nun auch noch beides zu *orchestra* als zugehörig zu ziehen und dabei sogar, umgekehrt wie vorher, sie als das in zweiter Linie Stehende nach der *orchestra* zu behandeln.

Zuerst geht er von der Quadratseite, die der Scene am nächsten ist, aus; in ihrer Richtung bestimmt er die Begrenzung des Prosceniums. Von ihr geht er aus, weil es ihm nach beiden Seiten, nach Scene und nach Orchestra hin, um Ziehung von Parallelen zu thun ist. Zunächst bestimmt er die der Scene als der Voraussetzung des Prosceniums, die Tangente. Dann springt er über die Quadratlinie und das Proscenium nach der andern Seite hinüber, wo die Orchestra liegt, und giebt an, dafs durch ihr *centrum* eine zweite Parallele zu ziehen sei, welche die Linien der *circinatio* rechts und links schneide. So steht *orchestra* im Gegensatz zu *scaena, frons scaenae* zu *centrum orchestrae.* Dafs die *orchestra* bis an die *scaena* reiche, ist ausgeschlossen, da das *proscaenium* doch nicht einen Teil der *orchestra* bildet. Dann ist aber auch die dramatische *orchestra* (denn nicht um die kyklische handelt es sich hier) kein Kreis. Ihr *centrum* ist durch das der *ima circinatio* gegeben, aber im Verhältnis zur *orchestra* kein Kreismittelpunkt. Es ist der in ihrer (unbestimmt gedachten) Mitte (bestimmt gedachte) Punkt, von wo aus ihre Verhältnisse bestimmt gedacht, gebildet sind.

Diese zweite Parallele wird *proscaenii regione,* nach der den Sinn nicht ändernden Konjektur *a proscaenii regione,* in der Richtung, von der Richtung ab, der Richtung gegenüber, nicht einer Seite, der *finitio,* sondern des Prosceniums als Ganzen gezogen. Diese Richtung des Ganzen ist aber, da die Tangente, Scenenfront, parallel der Richtung von der *finitio proscaenii* ist, dieselbe wie die der bezüglichen die Richtung überhaupt angebenden ersten Linie, der Quadratlinie. Den Punkt nach *regione* hier hat Philander mit Recht gestrichen; ebenso *qua* für *quae secat* konjiziert. Der Ausdruck *centrum* urgiert die Stelle in der Mitte der Orchestra im Gegensatz zu dem *ad extremam circinationem* für die Stelle der *frons scaenae.* Die *finitio* ist in der Konstruktion als Linie am Boden gedacht, so gut wie die Tangenten; auf beiden Linien stehen Bauten senkrecht, die *frons scaenae* und die Vorderwand, *frons,* kann man sagen, *proscaenii.* So entsteht die Vorstellung einer Prosceniumsfläche, Grundfläche, zwischen *frons scaenae,* Tangente und Orchestra. Dafs die *finitio proscaenii* die ganze *regio* der Quadratseite einnehme, dafs nicht etwa in der Mitte davon die Prosceniumsgrundfläche zurück, die der Orchestra vortrete, ist nicht ausgeschlossen.

Da Vitruv den Begriff *orchestra* hervorheben will, so benennt er die 2. Parallele nicht als Diameter; denn sie ist nicht der Diameter der Orchestra, und vom wagerechten Diameter der *ima circinatio* als solchem will er nicht direkt sprechen, sondern nur mittelbar, sofern er durchs *centrum orchestrae* geht.

Die 2. Parallele *secat circinationis lineas dextra ac sinistra,* rechts und links; beides gehört zusammen, ist für den Zweck dieser Konstruktion gleich wichtig, Klotz 'Handwörterbuch' *atque* 2) S. 585. Um dies Zusammengehörige des rechts und links Geschehenden sowie das Zweierlei davon auszudrücken, heifst es in verbundenem Singular und Plural: *circinationis lineas.* Ähnlich 234, 10 sqq.: *ubi erit littera E sinisteriore parte et I dexteriore in extremis lineis circinationis, et per centrum perducenda linea, ut aequa duo hemicyclia sint divisa* (*aequa* ist hier wohl nicht determinativ, sondern explikativ); desgleichen 235, 2—4: *ibique centra signanda et per ea signa et centrum A linea ad extremas lineas circinationis est perducenda;* anders 120, 2. 3, wo die eine ganze Kreislinie als solche gedacht ist, welche von den Quadratwinkeln berührt wird, *circinationis lineam,* und 234, 15, wo eine Sehne nur $^1/_{15}$ der ganzen Kreislinie zum Bogen hat und durch eine Senkrechte vom Centrum her halbiert wird, *linea circinationis quo loci secat eam lineam aequinoctialis radius.*

Weiter heifst es: *in cornibus hemicyclii centra signantur.* Also *hemicyclii,* des Halbkreises? Welcher ist gemeint? Einer der beiden stehenden, die von den *lineae circinationis* gebildet werden? Dann gäbe die durchs *centrum orchestrae* zu ziehende Linie eine Senkrechte auf der Tangente, und die 2. und 3. Kreislinie wäre vom obern oder untern Endpunkte der Senkrechten zu ziehen, also, einerlei ob mit Radius oder Durchmesser, der ganzen oder halben Senkrechten, einmal von einem Punkte aus, der etwa $^1/_7$ unter, einmal von einem Punkte aus, der etwa $^6/_7$ der Senkrechten über der *finitio proscaenii* läge, einmal *ad sinistram,* einmal *ad dextram partem* desselben *proscaenii.* Das braucht nicht weiter widerlegt zu werden. Also der Halbkreis ist einer von den beiden wagerechten. Welcher? Ursprünglich hatten wir einen freien ganzen Kreis. Allein dieser ist nicht mehr vorhanden, wenn die Parallele *per centrum orchestrae* gezogen wird, sondern es ist von ihm schon durch die Quadratseite ein Stück präcidiert worden; von dem oberen dagegen ist nichts präcidiert worden, er ist noch ganz vorhanden. Ferner soll nun angegeben werden, wodurch die griechische Orchestra umfangreicher als die römische sei; die römische aber ist ein Halbkreis, und zwar der obere. Zu erwarten ist also, dafs etwas angegeben werde, wodurch das obere *hemicyclium* zu einer *amplior orchestra* erweitert werde. Das *hemicyclium,* der Halbkreis, ist somit der obere.

In den Hörnern, den Endpunkten dieses Halbkreises, *in cornibus hemicyclii,* werden *centra* bezeichnet, *centra signantur.* Wodurch diese *centra* bezeichnet werden, ist nicht gesagt; wohl durch Buchstaben, wie bei der Einrichtung von Analemmen, Vitruv. IX 8. Wäre nicht genau ein Halbkreis gemeint, so wäre wohl auch nicht so schlechthin *hemicyclii* gesagt. Damit ist die Lage des *centrum orchestrae* gegeben, wenn das ein Punkt ist. Der Punkt gerade in der Mitte einer Senkrechten auf der Quadratseite kann nicht gemeint sein, weil gar nicht angedeutet ist, dafs die Quadratseite genau die *finitio* der *orchestra,* des *pulpitum* sei. Der Begriff *proscaenium* steht in seiner Ausdehnung noch nicht jenen beiden Begriffen

gegenüber fest. Rode, Übersetzung, 1796, I 246. 247; 'Formae ad explic. Vitruv. X libros', Berolini, A. Mylius, 1801, L. V. u. XI; C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, 103; Wieseler 'Griechenland', 1870, 242. 243; A. Müller, Philologus 1866, 285. 286 (der diese Ansicht jedoch Neue Jahrb. 1872, 695. 696 und Philol. 1876, 333 aufgegeben hat).

Weiter heifst es: *et circino conlocato in dextro ab intervallo sinistro circumagitur circinatio ad proscaenii sinistram partem, item centro conlocato in sinistro cornu ab intervallo dextro circumagitur ad proscaenii dextram partem.*

Zum Radius dieses 2. und 3. Kreises nehmen Wieseler und A. Müller den des 1. Kreises, wogegen schon Rode a. a. O. S. 246. 247 sich erklärte und als Grund geltend machte, dafs das ohnehin so schmale Logeion dadurch fast zu schmal würde.

Rode fafst a. a. O. *per centrumque* = *per centrumve* und meint, Vitruv habe 2 Verfahrungsarten mit einer geringen Abänderung. Die Gröfse der Bühne sei bei den Griechen nicht überall vollkommen gleich, sondern nach Beschaffenheit der Umstände um ein Geringes verschieden gewesen. Und daher gebe er zwei Verfahrungsarten an und überlasse es der Willkür des Baumeisters, welche von beiden er am liebsten befolgen wolle. Zuerst habe er angegeben, dafs die Orchestra durch die Quadratseite vom Pulpitum getrennt sei. Bei der zweiten ziehe er eine Sehne durch den Mittelpunkt der auf die Quadratseite von dem gegenüberliegenden Kreispunkt gefällten Senkrechten, welche Sehne der Scene parallel sei, und da, wo diese Sehne die Zirkellinie durchschneidet, bestimme er die Mittelpunkte zweier Zirkel, deren Radius der halbe Durchmesser der Tiefe des Orchesters sei. Hiedurch würde dann der Tiefe des Orchesters etwas genommen und der Tiefe des Prosceniums etwas zugesetzt, das Pulpitum aber auf beiden Seiten um etwas verlängert. Rode meint nämlich, dafs die angegebenen Bögen die Seitengrenzen des Pulpitums angeben. Und da sie die Kreislinie oberhalb der Quadratseite treffen, so ist die Linie, die die Schneidepunkte verbindet, etwas länger als die Quadratseite. Diese zweite Auffassung hat wohl auch C. L. Stieglitz a. a. O., der sich jedoch über den Radius nicht ausspricht. In Beziehung auf das *que* = *ve* sagt mit Recht Schönborn in Cäsars Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 317, dafs die Stellen, welche Rode in dem seiner Übersetzung beigegebenen Vitruv-Wörterbuche sub *que* gesammelt hat, nur Belege für die folgernde und erklärende Kraft des *que* sind, wie wenn es heifst: *non occidunt neque sub terram subeunt,* wo es Rode mit „das heifst“ übersetzt; *hypogea concamerationesque* u. a. m. Dafs dagegen *que* für oder gebraucht werden könne, wo eine Handlung statt einer andern eintritt, dafür fehlt jeder Beweis.*)

Die Zeichnung bei Rode a. a. O. S. 247 ist schlecht; vgl. S. XIX des

---

*) Geppert 'Altgriech. Bühne' 87 mifsversteht Rode; denn dieser spricht nicht vom halben Durchmesser der Breite der Orchestra, sondern vom halben Durchmesser ihrer Tiefe, wie er auch 248 t ausdrücklich sagt. Vgl. Schönborn a. a. O. 319.

Vorworts vom 25. September 17. Die Bögen darauf sind zu grofs, indem sie bis an die Quadratseite gezogen sind. Pulpitum ist ihm, II. Wörterbuch 35, 27, die Zocke der Vorscene, der Untersatz der Bühne. Er würde durch „die vordere Wand des Prosceniums" übersetzen, wenn es, nach dem Pollux, nicht auch noch eine Unterbühne, *hyposcenium,* gegeben hätte, welche unter der Zocke der Bühne lag und nach den Zuschauern zu mit Säulen und Statuen geschmückt war. Ähnlich C. L. Stieglitz a. a. O. S. 217, im architektonischen Wörterbuch: Zocke ist ein vierkantiger Stein, der zur Unterlage einer Reihe von Säulen oder einer Mauer dient, auch oben über ein Gesims oder ein Säulengebälke zur Verzierung angebracht wird. Da Vitruv nur den festen Bau beschreibt, so kann er allerdings bei *pulpitum* und λογεῖον nur daran, also an einen Untersatz der Bühne gedacht haben, welches letztere Wort etwas unbestimmt ist. Anders fafst Horaz A. P. 279 das Pulpitum als den übergedeckten Sprechplatz, den Bretterboden, der, in späteren Zeiten auf festem Unterbau, zu Äschylus' Zeiten auf Balken lag: *Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis.* Dies ist auch ein ursprünglicherer Sinn des Worts, das dann auf den festen Unterbau synekdochisch, dann auf ihn allein metonymisch übertragen ward. Pollux spricht erst von ὑποσκήνια, worin wohl die Unterräume unter dem ganzen Scenengebäude befafst sind; dann aber sagt er: τὸ ὑποσκήνιον ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον, woraus nicht klar zu ersehen ist, was das λογεῖον sein soll, worunter das ὑποσκήνιον liegen soll.

An der zweiten Stelle, 'Formae' a. a. O., nimmt Rode zum Radius die Hälfte der parallelen Sehne durch den mittelsten Punkt der angegebenen Senkrechten, welche Hälfte kleiner als der Radius des 1. Kreises und gröfser als die Hälfte der Senkrechten ist. Damit zieht er Bögen von jenem mittelsten Punkt aus, welche die Quadratseite und deren Verlängerungen so schneiden, dafs zwischen den je 2 Schneidepunkten der Abstand gleich jener halben Sehne ist. Auch diese Erklärung fällt mit der falschen Voraussetzung über den Sinn von *centrum orchestrae.* Ich übergehe daher auch, was er im Anschlufs daran über die Bezeichnung der *mediae valvae, hospitalia,* Enden der *frons scaenae* und was er über *versurae, itinera versurarum,* Periakten sagt. Das trifft ganz hübsch zu, ist aber unbegründet ausgesprochen. Auch die *quadratorum anguli* überhaupt fafst er gekünstelt als äufsere Winkel der von je 3 Quadratseiten gebildeten Dreiecke.

Nicht in die Hörnerenden eines verkleinerten Halbkreises wird der feste Zirkelfufs zur Ziehung des 2. und 3. Kreises eingesetzt. Daher ist auch der Punkt des *centrum orchestrae* nicht Mittelpunkt einer kleineren Sehne als der gröfsten. Dem Tangentenpunkt der *frons scaenae* an der *extrema circinatio* wird als Punkt des *centrum orchestrae* entgegengesetzt und dadurch angedeutet, dafs dies *centrum* ein Kreismittelpunkt, und zwar der Mittelpunkt derselben *circinatio* ist, woran jene Tangente gezogen ist, des 1. Kreises. Die Richtigkeit dieser Auffassung wird dann durch das Hinzukommen der Angabe des Schneidens der Linien der *circinatio,* dieser selben *circinatio,* und der Verbindung dieser Schneidepunkte, als der End-

punkte des *hemicyclii*, bestätigt. Die Ausdrücke *centrum imae circinationis, parallelos diameter per centrum imae circinationis* sind aber nicht gebraucht, weil im Gegensatz zur *frons scaenae* die *orchestra* betont werden sollte.*)

Die beiden neuen *centra* liegen also in den Endpunkten eines vollen Halbkreises. Dies dürfte aus dem Gebrauch von *hemicyclii* hier so ohne Zusatz folgen. Dafür braucht man nicht aufserdem noch die Konjektur *qua secat* geltend zu machen, welche im Unterschied von der überlieferten Lesart *quae* die Stelle des Schneidens angiebt, was *quae* nicht thut, und zu sagen, daraus dafs das *centrum orchestrae* das der 1. *circinatio*, der *ima*, sei, folge, dafs eine *linea parallelos* der Tangente durchs *centrum orchestrae* einen vollen Halbkreis abschneide. Denn eben das ist dabei vorausgesetzt, dafs das *centrum orchestrae* das *centrum* der *ima circinatio* ist. Man kann auch umgekehrt aus dem Gebrauch von *hemicyclii* ohne Zusatz schliefsen, dafs das *centrum orchestrae* das der *ima circinatio* sei. Dies Argument behielte auch dann seine Kraft, wenn man *et quae* läse und hinter *dextra ac sinistra* interpungierte: eine parallele Linie (*a*) *proscaenii regione*, und welche die Kreislinien rechts und links schneidet.

Immer jedoch bleibt es auffallend, dafs es *centrum orchestrae* heifst, während bei der genauen Übereinstimmung mit 117 es näher gelegen hätte, blofs *centrum* zu sagen, und auch keinen Zweifel angeregt hätte, was gemeint sei. Man kommt dadurch trotz alledem auf den Gedanken, dafs hier doch noch etwas verborgen liege, was für Vitruv und seine Leser deutlich genug war, weil ihnen *centrum orchestrae* ein geläufiger Begriff war; und dafs zwar das aus dem Kontext Geschlossene richtig sei, *in praxi* aber doch noch zu der mathematisch-theoretischen Konstruktion Umstände hinzutreten können, welche von ihr, als der zu Grunde liegenden, eine kleine Ab-

*) Zu dem, was über die römischen Namen bei Vitruv, Rose et Müller-Strübing 117, 7. 8 steht: *per centrum parallelos linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpitum et orchestrae regionem*, sagt Perrault, Vitruve p. 170: *Le Proscenium estoit le lieu élevé sur lequel les Acteurs joüoient, qui estoit ce que nous appelons Theatre, Echauffaut, ou Pupitre; et ce Proscenium avoit deux parties aux Theatres des Grecs; l'une estoit le Proscenium, simplement dit, où les Acteurs joüoient; l'autre estoit le Logeion ou Thymele ou Bomos, où les Choeurs venoient reciter, et les Pantomimes faisoient leus representations: il estoit appellé Bomos et Ara à cause de sa forme qui estoit quarrée comme un Autel. Scena estoit une face de bâtiment par laquelle le Proscenium estoit separé du Postscenium ou Parascenium, qui estoit ce que nous appellons le derriere du Theatre où les Acteurs se retiroient et s'habilloient. L'Hyposcenium selon Pollux estoit le Devant du Proscenium qui contenoit depuis le rez de chaussée de l'Orchestre, jusqu'à l'esplanade du Proscenium. Cet Autheur dit qu'il estoit orné de colonnes et de statuës; ce qui monstre que cet Hyposcenium ne pouvoit être que dans les Theatres des Grecs, où le Proscenium estoit élevé jusqu'à douze piez, car celuy des Latins estoit trop bas pour avoir des colonnes. De sorte que quand il est parlé icy du Pupitre du Proscenium, il faut entendre cela du Theatre des Grecs, dans lequel il y avoit, outre la grande esplanade du Proscenium* (seiner Dachfläche, s. o.) *un autre échauffaut plus petit appellé Logeion, qui estoit placé au milieu de l'Orchestre, et au centre du Theatre: autrement Pulpitum et Proscenium estoit la mesme chose dans le Theatre des Latins.*

weichung bedingten, die aber auf ihr beruhe, an sie anknüpfe. Darüber vgl. bei der Besprechung des epidaurischen Theaters.

Im Folgenden liest C. Lorentzen *in dextra* mit G. H. Da sich aber *in* bei dem bloſsen *dextra* nicht, wie 50, 26 bei *in dextra parte,* zu finden scheint, so dürfte *in dextro* mit Mar. zu lesen sein. Das allernächst Liegende wäre, dazu *centro* zu ergänzen, während *cornu,* auf *in cornibus hemicyclii* bezogen, über das *centra* hinweg schon weiter zurückgriffe. Dann wäre das *intervallum* das *inter centra.* Indessen steht *in* dabei, und das sieht wie eine Reminiscenz an *in cornibus* aus, welche Vorstellung auch direkter eine bestimmte Intervallgröſse giebt, als wenn man erst durch *centra* darauf zurückgeht.

Um aber den Gegensatz recht scharf hervorzuheben, stellt nun Vitruv *sinistro* hinter *intervallo,* nachdem *cornu* hinter *dextro* gedacht war, und kehrt mit *ad proscaenii sinistram partem* zu derjenigen Stellung zurück, welche die gewöhnliche dann ist, wenn ein Begriff wesentlich in seinem Unterschied von einem andern bestimmt wird. Derselbe Sinn wiederholt sich dann bei der Beschreibung des auf der andern Seite Geschehenden noch deutlicher, indem an die Stelle eines bloſsen *in sinistro* bestimmter *in sinistro cornu* tritt. Es ist nämlich die Erinnerung an *in cornibus* inzwischen etwas zurückgetreten, und daher wird, um eine Verwechselung mit *centro* zu verhüten, *cornu* nun ausdrücklich dazu gesetzt. Dazu paſst es auch, daſs statt *circino conlocato* in 10 es nun in 12 *centro conlocato* heiſst. Denn *centrum* ist der bestimmte Teil des *circinus,* des Ganzen, der Stachel des Zirkels; vgl. 66, 1. 2 *circinique conlocatum centrum in umbilico;* 234, 15 *circini centrum conlocandum in linea circinationis;* 235, 14 *circini centrum concolandum est eo loci quo secat eam lineam.* Vgl. A. Müller, Philol. 45 (1886), 244.

Es scheint mir nun richtig, daſs rechts und links hier immer in gleicher Weise, nicht einmal beide von einem, einmal beide von einem andern Standpunkt her aufgefaſst werden. Welcher ist das aber? Ich meine der von der Scene her. Denn *finitio* ist doch da, wo *finis* ist, und das ist vorzugsweise das Ende, nicht das, von wo, sondern das, wohin die Bewegung des Gedankens des Betrachtenden geht. Dann geht auch *pro* in *proscaenii* von der *scaena* im Rücken aus, und ebenso ist *proximum* gedacht. Vitruv tritt von der Quadratlinie in Gedanken rückwärts und vorwärts; und so ist nachher auch *scaenam recessiorem* als von den Zuschauern zurückgezogenere *scaena* mit dem Standpunkt in der *scaena* gedacht.

In Übereinstimmung damit heiſst es in dem Scholion zu Aristides *ὑπὲρ τῶν τεττάρων* 161, 13 Ddf. 536: *ὁ χορός, ὅτε εἰσῄει ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, ἥ* (*ᾗ* D) *ἐστι θυμέλη, ἐξ ἀριστερῶν αὐτῆς εἰσήρχετο,* wobei an den Einzug von der Heimatseite her gedacht ist. So auch in dem bei Suidas und andern an das Lemma *Σκηνή* Geknüpften: *μετὰ τὴν σκηνήν, τὴν ὀρχήστραν, τὴν θυμέλην.*

Galiani 'L' architettura di M. Vitruvio Pollione', 1758, geht noch von der alten Lesart *ab sinistro ad dextram* aus. In Beziehung auf diese sagt

er*), daſs man gewöhnlich zwar rechts und links von demselbem Standpunkte aus auffasse. Dadurch komme man dazu, den 2. und 3. Kreis mit dem *semidiametro* zu ziehen; denn wenn man das mit dem ganzen Diameter des 1. Kreises thäte, käme man von einem Centrum für den 2. und 3. Kreis, das in der Peripherie des 1. Kreises läge, mit einem solchen Radius, der dem Diameter des 1. Kreises gleich wäre, nach auſsen von dem 1. Kreise beim Proscenium vorbei und um dies herum; was jedenfalls zu weit wäre. Zöge man aber mit dem Semidiameter des 1. Kreises bei jener Auffassung von rechts und links, so erreichte man dadurch *nessuna novità;* denn man würde dasselbe ohne Ziehung dieser Kreise erreichen, indem man nur direkt den Halbmesser bis an denjenigen Punkt abzutragen brauchte, der mit dem jedesmaligen Bogen auch erreicht würde. Dies ist freilich nicht ganz richtig, wie G. C. W. Schneiders Konstruktion beweist. Wenn man dagegen rechts und links so fasse, daſs *la destra del proscenio degli attori corrisponde alla sinistra degli spettatori,* so werde die Konstruktion und Interpretation eine natürliche, *perchè i cerchi tirati entrano nel tenimento del proscenio;* der Durchmesser des 1. Kreises ist nämlich dann zum Radius des 2. und 3. zu nehmen, und liegt zwischen den Enden *de' sedili,* den *cornua hemicyclii,* denn mit dem Halbmesser des 1. Kreises kann man von einem Endpunkte seines Durchmessers in der Peripherie nicht eine jenseits des Centrums des 1. Kreises liegende *partem proscaenii* erreichen. Das *proscaenii regione* übersetzte Galiani, wie *proscaenii a* oder *e regione,* durch *dirimpetto al proscenio.*

Hierzu bemerkt J. G. Schneider, M. Vitruv. Poll. de Archit., Lipsiae, G. J. Göschen, 1808, Tom. II 357: *Galiani dextram intelligit spectatorum; item intervallum sinistrum spectatorum; proscenii vero dextram partem refert ad scenam; quodsi utrobique dextram partem ad spectatores retuleris, segmentum maius fit circuli, et minor fit orchestra.* Dies letztere ist so zu verstehen. Wenn man den Stachel ins Ende des Durchmessers in der Peripherie des 1. Kreises einsetzt und mit dem Halbmesser desselben vom Centrum desselben aus nach den Zuschauern hin durch die Kreisfläche und dann aus ihr hinaus und bis ans Proscenium herum zieht, nämlich stets von den Zuschauern aus gedacht rechts einsetzt, vom links davon liegenden Mittelpunkt aus nach rechts herum durch den Kreis in der Richtung zuerst vom Proscenium fort, dann hinaus und rechts herum zieht, so liegt die *finitio proscaenii,* die dann von der Tangente, der *frons scaenae* gebildet wird, jenseits des Prosceniums, und der Anfang desselben, der Durchmesser, diesseits. Dasselbe nimmt also dann den ganzen einen Halbkreis ein, abgesehen von dem Raum zur Seite desselben; und die Orchestra bildet dann nur, wie im römischen Theater, den andern Halbkreis. Das aber widerspricht Vitruvs Meinung, nach der die griechische Orchestra *amplior* als die römische sein

*) Geppert 'Altgr. B.' 88 legt ihm in Beziehung auf seine Zeichnung etwas Falsches unter, giebt jedoch im Weiteren 88. 89 Richtiges über ihn an. Auch 88, Z. 1 ist „Durchmesser" statt „Radius" zu verbessern.

soll; *minor fit orchestra,* nicht als die römische, sondern als sie sein soll, und im Verhältnis wie das *segmentum* fürs *proscaenium* größer, zum Halbkreis wird.

Auch Leake a. a. O. p. 323 verlangt, daſs man den Durchmesser des 1. Kreises zum Radius des 2. und 3. mache. *Draw a diameter of the circle parallel to the scene, and from each extremity of the diameter as a centre describe a curve from the opposite extremity until it intersexts the line of the proscenium.*

In der Berliner Wochenschrift für klass. Philologie 1887, 1125 sagt Wecklein: „Es kommt gar nicht darauf an, zu untersuchen, was Vitruv unter rechts und links verstanden hat. Er wollte damit nur auf die einfachste und deutlichste Weise die gegenüberliegenden Punkte kennzeichnen." Wecklein will damit sagen, daſs der Sinn von *intervallum* nicht erst durch die Zusätze *dexter* und *sinister* gegeben werde, sondern davon unabhängig schon vorher festzustellen sei, und daſs die gegenüberliegenden Punkte des *intervallum,* soweit es sich um dieses für sich und nicht auch im Verhältnis ums *proscaenium* handelt, als rechts und links, einerlei von welchem Standpunkt aus, benannt werden können, ohne daſs dies nachher einen Unterschied mache, da sich das dann gegenseitig immer durch die wiederholte Konstruktion ausgleiche. Bei den Lesarten *a dextro ad dextram partem, a sinistro cornu ad sinistram partem* ist das auch richtig, da man mit dem Sinn von rechts und links (s. o.) nicht wechseln darf. Immerhin jedoch hat Vitruv einen bestimmten Sinn hier damit verbunden, und es ist angenehm zu wissen, wie er es meint. Nach dem oben Erörterten hat er den Standpunkt in der Scene genommen. Operiert man indessen mit den alten falschen Lesarten *a dextro ad sinistram, a sinistro ad dextram,* oder hat man nicht schon die richtige Auffassung des Sinns von *intervallum,* so kann man über eine Untersuchung des Sinns von rechts und links nicht hinwegkommen. Durch eine solche wurde dabei Galiani auf den richtigen Sinn von *intervallum* geführt. Umgekehrt aber müssen dabei, bei A. Müllers, nicht richtiger, Annahme, daſs *intervallum* den Zwischenraum zwischen je 2 Quadratwinkeln bezeichne und der Radius des 2. und 3. Kreises derjenige des 1. Kreises sei, die Ausdrücke rechts und links in der Weise von Pollux verstanden werden, der für die Orchestra den Standpunkt des Zuschauers, für die Bühne den des Schauspielers maſsgebend sein läſst. Neue Jahrb. 1872, 696 und Anm. 1.

Ich will mit den Ausdrücken oben und unten die Lage der Orchestra und des Zuschauerraums, durch seine vorderste niedrigste Reihe in ihrer Mitte, wo die Vornehmsten sitzen, zur Scene und zum Proscenium und demgemäſs nach unserer Weise die Richtung von dort nach hier und von dieser aus rechts und links bezeichnen.

Vitruv macht es an anderer Stelle auch zuerst so wie hier und wechselt dann. Bei der Schilderung von Halikarnaſs, wo er den Vergleich mit einem Theater gebraucht, sagt er 50, 5. 6: *in cornu summo dextro Veneris et Mercurii fanum ad ipsum Salmacidis fontem,* wo mit *summo* zwar die

Spitze des Horns von oben her bezeichnet ist; denn wenn vorher 50, 3 bei *in summa arce media Martis fanum* der Standpunkt der des von unten, vom Hafen, Hinaufkommenden ist (nachher heifst es: *is autem locus est theatri curvaturae similis. itaque in imo secundum portum forum est constitutum. per mediam autem altitudinis curvaturam praecinctionemque platea ampla latitudine facta, in qua media Mausoleum ita egregiis operibus est factum ut in septem spectaculis nominetur. in summa arce media Martis fanum* . . .), so ist doch eben durch das zweimalige *media,* nämlich durch das zweite bei *summa arce* ausgeschlossen, an das Ende des Horns bei dem *fanum,* an die Wurzel des Horns zu denken, denn diese geht doch eben von der Mitte aus und mit *in cornu autem summo dextro* ist dann eine von der Mitte entfernte Stelle gemeint. Nun heifst es nachher, 50, 25 ff., *quemadmodum enim in dextra parte fanum est Veneris et fons supra scriptus, ita in sinistro cornu regia domus* (vom *Mausoleum,* dem Grabmal *in platea media* verschieden) . . . . . *conspicitur enim ex ea (regia domo) ad dextram partem forum et portus* . . . . . Jetzt ist also der Standpunkt von oben her genommen; und daher auch schon 50, 6 oben, wo das *Veneris fanum in cornu summa dextro* liegt, wie 50, 26 *in dextra parte.* Wenn also auch Vitruv von unten herauf kommt, so kehrt er sich oben um und bezeichnet alles von dort aus mit rechts und links. Unter oben, *in summa arce,* denkt er sich dabei erst den höchsten Platz im Zuschauerraum, dann, *in cornu summo,* die Spitze des Horns, die thatsächlich dort in Halikarnafs in dem, was er bildlich so ein Horn nennt, niedriger als die Wurzel, die *arx,* liegt, doch aber in dem, was er als Bild braucht, dem Horn, höher als die Wurzel am Kopf des Tiers, des Rindes, liegt. So kommt er nun vom Hafen her und sieht ins Doppelhorn, ins *hemicyclium,* hinein, wie man von der *scaena* her in den Zuschauerraum hineinsieht; dann aber dreht er sich um und benennt alles mit *dexter* und *sinister* von dem Halbkreis heraus. Vgl. 228, 10. 11 *auriga stat in summo cornu tauri, itemque in summo cornu laevo tauri* . . . *et auriga pedis imam tenet partem* (*imam partem* coni. Rose), auf der Spitze des Horns. Vitruv wechselt hier, 50, auch mit den Geschlechtern, wie 120 die Überlieferung, nämlich 50, 25 *in dextra parte,* 26 *in sinistro cornu,* doch steht diese Präposition *in* hier bei hinzukommendem Substantiv, *parte,* wie 235, 10. 11 *in dexteriore parte, in sinisteriore,* während es 249, 17 *e dextra ac sinistra* heifst; dort stand damit wechselnd 234, 10. 11 *sinisteriore parte et dexteriore,* wo dann indessen *in extremis lineis circinationis* folgt, wie es 120 heifst *dextra ac sinistra in cornibus hemicyclii.* Zu *centro conlocato* scheint aber doch besser das bestimmtere *in dextro* sc. *cornu* als das allgemeinere *in dextra* zu passen.

Man könnte nun aus diesem Wechseln Vitruvs S. 50 einen Grund dafür entnehmen wollen, dafs er auch 120 so wechsele. Allein 50 wechselt er doch erst, nachdem er bis zur *arx* gekommen ist, seinen Standpunkt oder vielmehr seine Richtung im Gehen und Stehen, und spricht eben erst dann von rechts und links, ohne diesen Worten selbst wechselnden Sinn beizulegen; bei den Angaben 120 dagegen fehlt aller Anlafs zur Annahme eines solchen unmittel-

baren Wechsels im Kontexte selbst in eben diesem nächsten Kontext; vielmehr führte das nahe vorhergehende *finitio proscaenii* u. s. w. (s. o.) darauf, das Rechts und Links von der *scaena* aus zu fassen. Oehmichens Regel 'Griech. Theaterbau', 1886, S. 27, dafs Vitruv die Teile lebloser Gegenstände mit rechts und links so bezeichnet, als ob sie Teile lebender Wesen seien, und dafs, wenn er es einmal nicht thut und sie so bezeichnet, wie sie dem Beschauer erscheinen, er dann darauf aufmerksam macht, wird davon nicht berührt. Einen solchen Zusatz macht er 122, 4, wo er die Lage vom Odeon des „Themistokles" an der Ostseite des Dionysostheaters mit dem für nötig erachteten Zusatz *exeuntibus* zu *sinistra* angiebt, *exeuntibus e theatro sinistra parte odeum, quod Themistocles* u. s. w., nämlich *exeuntibus* wohl nicht aus dem Wege zwischen Analemma und Parodos, sondern aus dem des Diazoma. Das Odeon liegt aber östlich, und es ist also vom Proscenium, der Scene aus der rechts hinausführende Weg, rechts liegende Weg gemeint. Also wenn man aus diesem rechts liegenden Wege rechts hinausgeht, liegt einem das Odeon links, wenn man hinauskommt.

In eigentümlicher Weise zeichnen Jocundus, Vitruv a. a. O. p. 87, und Galiani, a. a. O. Tav. XVI, XVII, den Zuschauerraum rechts, das Proscenium links vor dem Leser auf dem Blatt.

Die Markierung des Gegensatzes von *ab intervallo sinistro* zu dem unmittelbar vorhergehenden *in dextro* sc. *cornu* ist auch nicht zu übersehen. Sie spricht einmal auch dafür, *intervallo* von dem Zwischenraum zwischen dem *dextro* und *sinistro cornu* zu verstehen. Sodann veranlafst sie auch dazu, wie bei *in cornu* der Endpunkt des Horns gemeint war, so auch bei *ab intervallo* an den Endpunkt des *intervallum* zu denken. Vgl. Wecklein in Zeitschrift für klass. Philol. 1887, S. 1125.

A. Müller, N. J. 1872, 695 meint freilich, da *intervallum* nie etwas anderes sei als ein zwischen zwei Punkten oder Linien befindlicher Zwischenraum, so irre Wecklein offenbar, wenn er annimmt (Philol. 31, 438), Vitruv wolle bezeichnen, dafs der Kreisbogen in dem Endpunkte dieses Zwischenraums seinen Anfang nehmen solle. Sei aber der Durchmesser wirklich das verlangte *intervallum,* so könne der Kreisbogen nur zwischen den Endpunkten beginnen, aber nie in dem einen oder andern Endpunkt. Daher könne *ab* — *ad* nur den Ausgangs- und Zielpunkt des Kreisbogens angeben, nie aber eine Bestimmung über den Radius enthalten, mit welchem die Bogen ausgeführt werden sollen. Er könne daher nicht umhin, die ganze Konstruktion Wecklein für verfehlt zu erklären.

Ich halte A. Müllers Grund für falsch. Zu einem Zwischenraum zwischen Punkten gehören nicht blofs alle Zwischenpunkte zwischen seinen Endpunkten, sondern auch die Endpunkte. Zu einem Zwischenraum zwischen Flächen und Körpern gehören diese Flächen und Körper nicht mit; anders aber steht es bei einem Zwischenraum zwischen Endpunkten, einer Linie, und zwischen Linien, einer Fläche; denn solche Punkte und Linien, letztere in der Richtung der Quelle genommen, sind unausgedehnt, sind Grenzen. Eine Grenze ist ein Ende, ein Teil; dafs sie unausgedehnt ist, ist eben

Antinomie. So ist der Endpunkt aller zahllosen Radien der Mittelpunkt des Kreises; er ist aber ein Teil jedes Radius und liegt nicht zwischen allen Radien als etwas von jedem Radius als Ganzem Verschiedenes. Gehören aber die einen Endpunkte der Radien im Mittelpunkte des Kreises und auch die andern, wie die beiden Endpunkte der Durchmesser, in der Peripherie des Kreises zum *intervallum,* so wird man die Bögen vom *intervallum* ab nicht bloſs von Zwischenpunkten, sondern auch von den Endpunkten aus ziehen können.

A. Müller macht hier übrigens eine andere bedeutsame Konzession. Er sagt nämlich, er wolle zugeben, daſs der Durchmesser a h (a und h sind die Schneidepunkte des wagerechten Durchmessers mit den *circinationis lineae*) im Verhältnis zu dem Punkte h *intervallum sinistrum* genannt werden könne und umgekehrt *intervallum dextrum* im Verhältnisse zum Punkte a.

Als Parallelstelle kann man anziehen 107, 6. 7: *eius autem hemicyclii in fronte est intervallum pedum XLVI*; wobei nichts darauf ankommt, daſs es eben vorher heiſst *tribunal hemicyclii schematis minoris curvatura est formatum,* denn jenes *in — XLVI* könnte offenbar ebenso gut von einem vollen Halbkreis gesagt sein.

Einfacher hätte sich Vitruv ausgedrückt, wenn er bloſs *ab intervallo* oder bloſs *a dextro, a sinistro cornu* gesagt hätte. Aber in jenem Falle würde mit den Adjektiven die Hervorhebung des Gegensatzes fehlen, welcher durch die Wortstellung der Adjektiva erreicht wird (s. o.). Und in diesem Falle würde mit dem Wort *intervallo* die Bedeutung davon fehlen, daſs der Zwischenraum zwischen dem 2. und 3. Keisbogen, der Raum der Orchestra, von dem Zwischenraum zwischen den *cornua* ab ein gröſserer werde, als er in Fortsetzung der bisherigen, der 1. Kreislinie, bei rascherer Verringerung geworden wäre.

Dafür, daſs *intervallo* von dem Zwischenraum zwischen den *cornua,* den Spitzen des Halbkreises, zu verstehen ist, spricht auch der Umstand, daſs beim Fehlen der Worte *sinistro* und *dextro* dabei das bloſse *intervallo* von diesem Zwischenraume, allenfalls sonst von dem zwischen den beiden *centra* in der Peripherie des 1. Kreises verstanden werden müſste.

Und für die Auffassung des *intervallo* vor den Endpunkten des Durchmessers spricht bei der Identität derselben mit den Endpunkten der Halbkreishörner der Umstand, daſs auch letztere Endpunkte bloſs durch *cornibus* bezeichnet sind; wie bei *cornibus* steht auch bei *intervallo* nicht ein Wort für den Begriff des Endes; es heiſst nicht: *in fine cornuum,* nicht *in fine intervalli.*

Es wäre denn etwa zu übersetzen: und nachdem der Zirkel in das rechte (Horn) eingesetzt ist, wird vom Zwischenraum, dem nach links liegenden, eine Kreislinie nach dem linken Teil des Prosceniums herumgeführt; ebenso nachdem der Zirkel in das linke Horn eingesetzt ist, wird sie vom Zwischenraum, dem nach rechts liegenden, herumgeführt nach dem rechten Teil des Prosceniums.

Die Bedeutung nach rechts, nach links liegend haben *dexter* und *sinister*

auch bei andern Schriftstellern. Columella I 5 med. *fere pestilens habetur, quod est remotum ac sinistrum soli et apricis flatibus h. e. septentrionali plagae obversum*, wo von der zu wählenden Lage einer *villa* die Rede ist, von der es vorher heifst: *frons eius ad orientem solem aequinoctialem directa sit.* Der Fall ist genau wie bei Vitruv. Das Schauende, die *villa*, ist nach demjenigen gerichtet, dem etwas zur Linken liegt, nach Osten, der Sonne hin, indem rechts und links vom Schauenden aus gedacht sind. Ebenso schauen wir Vitruv 120 von der *scaena* her nach den *cornua* hin, denen zur Linken oder Rechten das *intervallum* liegt, indem links und rechts von uns aus gedacht ist. Ähnlich Horat. Sat. II 3, 38 *dexter stetit* sc. *mihi*; Ovid. ex Pont. IV 9, 119 *laevus . . . Pontus* i. e. *ad laevam situs;* Vergil. Aen. V 162 *Quo . . . mihi dexter abis?*

Ein rechtes und linkes Intervall neben einem in der Mitte liegenden hinzuzudenken, wäre müfsig.

Durch *intervallum* die dem Radius gleiche Entfernung zwischen Centrum und Peripherie zu bezeichnen, ist möglich. Doch ist *intervallum* kein technischer *terminus* für den Radius. So oft auch Vitruv *diducere circinum, agere, circumagere circinum* sagt, niemals braucht er *intervallum* von der Zirkelöffnung. Vgl. Nohls Index. Aufserdem wäre es hier ja gar keine Bestimmung der Gröfse des zu nehmenden Radius, zu sagen: von dem nach links, rechts liegenden Zwischenraum ab, der der Radius ist.

Man kann auch *dexter, sinister* von dem rechten, linken Teil einer Sache gebrauchen; vgl. Horat. Sat. I 2, 125: *dextro (corpori) corpus mihi laevum.* Doch finden sich keine solchen Analogien zu dem bekannten Gebrauch von *summus* (50, 5. 6 *in cornu summo dextro* = am obern Ende des rechten Horns) bei Vitruv, der auch 120 nicht *ad proscaenium sinistrum, dextrum,* sondern *ad proscaenii sinistram, dextram partem* sagt. Und was wäre hier damit gewonnen? Der Zweck der Operation ist, von dem Intervall ab die Orchestra nicht so schnell sich verengen, vielmehr sie sich verbreitern zu lassen. Statt nun zu sagen, von diesem Intervall ab werden gröfsere Kreisbögen geschlagen, sollte Vitruv gesagt haben, von dem linken, rechten Teil des Intervalls ab? Da würde die Angabe des Zwecks ja im Gegenteil verdunkelt.

Geradezu dem Wort *intervallum* hier die Bedeutung von Endpunkt des Intervalls beizulegen, geht nicht. Denn *intervallum* bedeutet immer sonst den Zwischenraum; Schönborn in Zeitschrift für d. A.-W. a. a. O. S. 320; Oehmichen a. a. O. S. 24. 25: und unsere Stelle an sich, für sich allein genommen, beweist nicht, dafs *intervallum* diese Bedeutung haben konnte, hier hat. Vielmehr wie *cornu* das Horn bedeutet, hier aber bei dem Wort *cornu* an den Endpunkt des Horns gedacht ist, so bedeutet *intervallum* den Zwischenraum, wobei hier an seinen Endpunkt gedacht ist.

Gehe ich die verschiedenen Punkte in dem Zwischenraum zwischen den Endpunkten durch. An das Centrum des 1. Kreises wird nicht gedacht sein; denn aus welchem erdenklichen Grunde sollte es lieber so unbestimmt und zweifelerregend durch *ab intervallo* angedeutet als deutlich durch *a centro*

bezeichnet sein? Noch weniger wird jemand an die Durchschnittspunkte des Durchmessers mit Quadratseiten denken, durch die er geht. Denn von allen diesen Seiten, abgesehen von dem einen *latus, quod proximum est scaenae,* wird in der Konstruktion kein weiterer Gebrauch gemacht, als daſs sie zur Bestimmung der *anguli* in der Peripherie dienen. Welches Paar dieser Schneidepunkte sollte denn aber gemeint sein, da es an jeglicher näheren Andeutung darüber fehlt? Andere als diese 1 und 4 Punkte aber lassen sich in dem Zwischenraum zwischen seinen beiden Endpunkten nicht namhaft machen, so daſs überhaupt an sie gedacht werden könnte. So bleiben denn als bestimmte Punkt des Durchmessers fürs 2. und 3. Centrum nur seine beiden Endpunkte übrig.

Ganz beliebig wird man aber doch auch nicht die Punkte für diese beiden Centren wählen dürfen, womit ja für die fernere Konstruktion nichts gewonnen wäre.

Teilweise oder ganz zwischen den *lineae* des 1. Kreises sollen überhaupt nicht der 2. und 3. Kreisbogen liegen. Dann aber hat überhaupt die Forderung, sie von 2 Punkten in dem parallelen Durchmesser zwischen seinen Endpunkten ausgehen zu lassen, keinen Anhalt.

Um den Gedanken ganz scharf auszudrücken, ist zu sagen, daſs durch *ab intervallo* nicht der Endpunkt der bei der Konstruktion des 2. und 3. Kreisbogens in den Zirkel genommenen Linie als dessen Ausgangspunkt bezeichnet wird (A. Müller, Philol. 45, 1886, 243), sondern der Endpunkt der Linie zwischen den *cornua,* deren Gröſse infolge dessen in den Zirkel genommen wird, um damit von jenem Endpunkt aus den Bogen zu ziehen.

Wenn man nun also nach dem Auseinandergesetzten die beiden Kreisbögen von den Endpunkten des *intervallum* zwischen den *cornua* ausgehen läſst, so erhält man die Möglichkeit, die Form der Orchestra in einer kontinuierlichen Amplifizierung von jenen Endpunkten ab bestimmen und bei dazu hinreichender Fortsetzung der Kreisbögen von ihnen die Verlängerungen der Quadratseite und die dazu hinreichend lang gezogene Tangente treffen zu lassen.

In dem Gegensatze *ab* — *ad* muſs *ad* die Richtung wohin bezeichnen, Schönborn, Zeitschr. f. d. A.-W., a. O. 320. Vitruv braucht zwar *ad* öfter zur Angabe eines Orts auf die Frage wo?, siehe Praun 'Bemerkungen zur Syntax des Vitruv', 1885, S. 100. Man darf hier aber nicht übersetzen: bei des Prosceniums linker, rechter *pars.* Denn was sollten, auſserhalb des Prosceniums, neben dem Proscenium, Bögen, von denen gar kein Zielpunkt angegeben wäre? Vielmehr ist die angegebene *pars* der fragliche Zielpunkt.

Gehe ich noch auf verschiedene Auffassungen anderer etwas näher ein, soweit sie namentlich das *intervallum* und die Gröſse des für den 2. und 3. Kreis zu wählenden Radius betreffen.

Genelli 'Theater zu Athen' 44 nimmt den Durchmesser des 1. Kreises zu diesem Radius.

Schönborn, Zeitschrift f. d. A.-W. 1853 S. 319, meint, da Vitruv von den Endpunkten der Parallele aus Bögen zu schlagen heiſse, was solle hier

veranlassen, dazu den Diameter des 1. Kreises zu brauchen? Allein Vitruv heifst nicht blofs allgemein von jenen Endpunkten aus, sondern von dem jedesmal andern Endpunkt aus den Bogen schlagen, indem der Stachel des Zirkels in den einen Endpunkt gesetzt wird. Von dem Zwischenraum der *cornua* aus soll vom gegenüberliegenden Endpunkt desselben aus der Bogen gezogen werden, also mit einem Radius, der diesem Zwischenraum an Gröfse entspricht.

Petersen, Wiener Studien 1885, 179—181, sagt, das durch Quadratseite und Tangente festgelegte Proscenium grenze allerdings schon an den Orchestrakreis, aber die Verbindung werde aufgehoben durch eine parallel dem Proscenium durch den Kreismittelpunkt gezogene Linie. Dadurch wird ihm der Halbkreis eben zum Orchestrakreis, S. 181, Z. 1. Dieser „Kreis" wird dann von ihm vergröfsert und verkleinert. Die Verbindung eines Raums indessen mit einem andern in einer Zeichnung, mufs man dagegen bemerken, wird nicht dadurch aufgehoben, dafs man den einen durch eine Linie in der Zeichnung teilt; denn durch eine solche Teilung wird der ganze geteilte Raum, der eine von den beiden verbundenen Räumen, nicht auf den entfernteren Teil reduciert und an Stelle des näheren Teils eine Lücke zwischen dem Ganzen und dem andern Raum geschaffen. Durch die Parallele wird nicht der „Orchestrakreis" verkleinert, sondern der einfache Raum über der Quadratseite, der gröfsere Teil des 1. Kreises, in einen aus 2 Teilen zusammengesetzten Raum gegliedert. Vgl. A. Müller, Philol. 45, 1886, S. 243, der darauf hinweist, dafs eine Linie in einer Zeichnung nicht eine Mauer in der Wirklichkeit sei. Auch bemerkt er: Schwerlich würde Vitruv *per centrum orchestrae* gesagt haben, wenn er sofort einen Teil des Kreisabschnittes von der Orchestra wieder hätte absondern wollen.

Mit *centrum orchestrae* kann Vitruv noch nicht ohne weiteres blofs von der griechischen Orchestra reden, weil sie noch gar nicht erwähnt ist; denn nach dem Eingang 119, 29; 120, 1 will Vitruv ja eben Verschiedenheiten ausdrücklich hervorheben. Er knüpft sonst an das vorher über das römische Theater zunächst Gesagte an. Dort war von einem *centrum* die Rede, 117, 7, wodurch *parallelos linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpitum et orchestrae regionem,* und 118, 5 von der *diametros,* die die *orchestra inter gradus imos* habe, 118, 10 von der *orchestrae diametros;* und da das *centrum* 117, 7 sich auf die eben vorher genannte *circinatio,* die *perimetros imi* bezog, so war damit das Centrum dieses Kreises als das Centrum der Orchestra gegeben. Hieran knüpft nun Vitruv 120 an, wo er die Unterschiede des griechischen vom römischen Theater bespricht. Er fügt *orchestrae* hinzu, um den Gegensatz zu dem unmittelbar vorhergegangenen *frons scaenae* hervorzuheben, deutet aber vermittelst der Anknüpfung an 117 (wo *scaenae frons* nicht so scharf den Gegensatz bildete) darauf hin, dafs der Punkt, der das Centrum dort war, es auch hier sei, dort als der der *ima circinatio,* hier als der der *orchestra* näher präcisiert.

Den Ausdruck *circumagitur circinatio* versteht dann Petersen so, dafs das Herumführen der *circinatio* gleich dem Weiterführen derselben, hier des

Halbkreises, in veränderter Krümmung sei. Das ist nicht richtig; denn *circumagere* ist das Ziehen der Kreislinie als solcher, wie sie eben gerade ist, nicht die Fortsetzung einer vorhandenen Kreislinie (s. o.).

Das *intervallum* will Petersen als den gebliebenen Zwischenraum zwischen dem *hemicyclium* und *proscaenium* fassen, wobei die Unklarheit nur darin bestehe, dafs *intervallum* für die Grenze des *intervallum* oder *ab intervallo* für *per intervallum* gesagt sei, welche Unklarheit durch das eben besprochene *circumagitur* gehoben sei. Allein im Text liegt diese Beziehung ferner als die auf die *cornua;* und wie bei den *cornua* ist bei *intervallum* an die Endpunkte davon gedacht.

Reber, Übers. 152 Anm. 1, versteht *intervallum* richtig, nennt es aber mit einem gezwungenen Ausdruck den Zwischenraum zwischen der jenseitigen Hemisphäre.

C. L. Stieglitz der Ältere (der Verfasser der Archäol.) giebt in 'Beiträge zur Geschichte der Ausbildung der Baukunst', 1834, sachlich das Richtige, doch in sehr unklar ausgedrückter Beschreibung der Zeichnung. Rechts und links fafst er beim *proscaenium* von diesem, beim *centrum* und *intervallum* vom Zuschauer aus.

In Bezug auf *intervallum* ist fast alles Mögliche versucht worden, und zwar sowohl von Philologen als von Architekten.

An den Zwischenraum zwischen dem 1. und 2., dem 1. und 3. Centrum denkt C. L. Stieglitz, abweichend vom Obigen, in 'Archäol. d. Baukunst' II[1], 141, vgl. Figur 18; sowie nach Öhmichens Angabe 'Griech. Th.-Bau', 1886, S. 29. 30 auch Brunn. Eine sehr ähnliche Auffassung hat G. C. W. Schneider 'Att. Theat.' S. 71, indem er unter dem Namen *intervallum* das 1. Centrum als Abstandspunkt vom 2. und vom 3. Centrum auffafst.

Sachlich kommt es mit diesen letzten Erklärungen auf eins hinaus, wenn man geradezu den Radius des 1. Kreises als den auch des 2. und 3. nimmt.

Mit diesem Radius können die Bögen, wenn der Stachel ins 2. oder 3. Centrum eingesetzt und die Bögen vom 1. aus geführt werden, durch die Orchestra nach unten bis an die Quadratseite, nach oben, durch die Kreislinie dort, bis an die Verlängerungen der Quadratseite gezogen werden und dann weiter durchs Proscenium in ersterem Fall bis an die *frons scaenae* und von da bis an die Verlängerungen der Quadratseite, in letzterem Fall bis an die *frons scaenae* und dann weiter bis an die Quadratseite. Oben herum hat doch wohl noch niemand so die Bögen geführt.

A. Rode 'Formae' Tab. XI überträgt obige Auffassung aufs römische Theater, indem er fürs griechische eine andere hat. Im römischen geht ihm das Proscenium bis an die Schneidepunkte des 2. und 3. Bogens mit den Verlängerungen des wagerechten Durchmessers und hat so die doppelte Länge von diesem. Senkrechte von diesen Schneidepunkten bis auf die Verlängerungen der Dreiecksseite bestimmen die Länge der Scenenfront, so dafs das Proscenium und die Scenenfront gleich lang sind. Vitruv läfst aber direkt die *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex* sein und sagt über die Länge des Prosceniums nichts.

Man mufs bei all diesem rechts und links immer von demselben Standpunkt, sei es von oben oder von unten her, fassen, wegen der früheren Lesarten. Setzt man an deren Stelle die von C. Lorentzen, M. Vitruv. Poll. etc., Gothae 1857, und von Rose et Müller-Strübing, Teubner 1867, so gilt für die Centren und Intervalle der von oben, für die *proscaenii partes* der von unten her.

Perrault, Vitruve p. 181 (s. o.), zieht die Bögen auf der Planche unten durchs Proscenium, dessen *finitio* er fast so lang macht wie die *face de la Scene,* spricht sich jedoch über Standpunkt und Zweck nicht aus.

C. L. Stieglitz zieht die Bögen unten herum, durch die Quadratseite und mit Berührung der Scenenfront weiter. Dann von unten bis an die Verlängerungen der Quadratseite hinauf. Er nennt Intervall den Raum zwischen dem 1. und je einem der beiden andern Centren, dem 2. und 3., und versteht unter dem Intervall, von wo er zieht, jedesmal das gegenüberliegende, von dem, von dessen jenseits des 1. Centrums gelegener Linie der fragliche 2. oder 3. Kreisbogen sich nach diesseits zuerst nach innen entfernt. Das *ab* hat dabei eine starke Anschaulichkeit, nicht kleiner, als wenn man bei dem Durchmesser als dem Radius des 2. und 3. Kreises von dem jenseitigen Endpunkt aus den 2. oder 3. Kreisbogen sich nach jenseits, nach aufsen entfernt.

G. C. W. Schneider zieht ebenso, doch nur bis an die Quadratseite, worüber Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss., 1853, S. 321. 322; 'Skene' S. 52.

C. L. Stieglitz will die Länge der Bühne angeben; G. C. W. Schneider in sonderbarer Vorstellung die Form des Logeions, das den Raum zwischen den konvexen Seiten der Bögen zwischen Quadratseite und 1. Centrum einnehmen soll.

Stuart and Revett 'Antiq. of Athens', London 1825, Vol. II p. 79 ff., Pl. XXXVI, ziehen auch die Bögen so nach unten durch mit Berührung der Tangente bis an die Verlängerungen der Quadratseite. Sehe ich von dem ab, was aus der Beziehung, in welche das (für das Theater des Bacchus gehaltene) Odeon des Herodes Atticus gesetzt wird, gefolgert ist, so wird das Proscenium, nicht mit Pulpitum, Logeion identifiziert, durch die Quadratseite vom übrigen Teil des 1. Kreises als von der Orchestra getrennt, das Pulpitum bis wenigstens ans 1. Centrum, den wagerechten Durchmesser, ausgedehnt, ohne dafs über seine Gröfse nach den Seiten und seine Form Bestimmtes gesagt ist.

Brunn zieht die Bögen wie C. L. Stieglitz und meint, dafs aufser der Länge der Bühnenanlage durch die Schneidepunkte mit der verlängerten Quadratseite wahrscheinlich auch noch die Lage von Seitenthüren durch die Berührung der Kreisbögen und der *scaenae frons* gegeben sei. Das rechts und links fafst er dabei, der jetzigen Lesarten wegen, von 2 Standpunkten her auf.

Bei allen diesen Vorstellungen verliert man gänzlich Bestimmungen für die Orchestra durch den 2. und 3. Bogen; ja überhaupt eine Begrenzung nach den Seiten, denn diese soll doch wohl nicht durch den nach unten

vom wagerechten Durchmesser aus sich verengernden 1. Kreis bis an die Quadratseite gegeben sein. Was wäre dann der Raum zwischen diesen Bögen des 1. Kreises und dem Zuschauerraum daneben (unterhalb des Wasserlaufs in Athen und Epidaurus)? Sollten sich die Chöre innerhalb dieses sich verengenden Raums, vielleicht gar auf dem Erdboden, ohne körperliche Grenzen in der Fläche, halten? Nach dem Kontext muſs man doch erwarten, daſs der 2. und 3. Bogen irgendwelche Beziehung zur Orchestra haben: *Ita tribus centris.* Ehe man dies wegkonjiziert, fragt sich doch noch, ob diese verbürgte Überlieferung doch nicht einen vortrefflichen Sinn habe und zu dem *ampliorem orchestram* in Beziehung steht. Und das ist der Fall (s. o.). Und wenn Vitruv die bezüglichen Peripherieteile des 2. und 3. Kreises vom Centrum des 1. aus zu ziehen beginnen wollte, warum setzte er nicht statt *ab intervallo sinistro, dextro* deutlich und einfach: *a centro medio?* Das gilt auch gegen G. C. W. Schneider, der unter *intervallum* den mit diesem *centrum* koincidierenden Endpunkt des dem Radius gleichen Intervalls zwischen 1. und 2., 3. Centrum versteht.

Angenommen aber, *intervallum* bedeute den Radius des 1. Kreises, so berechtigt das noch nicht die Zirkelöffnung für den 2. und 3. Kreis auch in dieser Weite zu nehmen. Denn es heiſst nicht: *intervallo sinistro, dextro,* mit dem linken, rechten Intervall, wie 235, 17. 18 *e centro aequinoctiali intervallo aestivo,* mit dem Sommerintervall, *circinatio circuli menstrui agatur,* sondern *ab intervallo sinistro, dextro.* Der Radius aber hat 2 Endpunkte. Für den innern müſste man vom 2. oder 3. Centrum aus den Radius, für den äuſsern den Durchmesser in den Zirkel nehmen, um den 2. und 3. Kreisbogen zu ziehen. Alles von demselben Standpunkte aus gedacht, würde man im ersten Fall die Orchestra unterhalb des Durchmessers bis zur Quadratseite stets verengen, im zweiten Fall sie bis zu den Verlängerungen der Quadratseite stets erweitern. *Intervallum* ist aber weder der Radius, noch ist es der Durchmesser als solcher, sondern ist der dem Durchmesser gleiche Zwischenraum zwischen den *cornua* = den Endpunkten der *cornua* (s. o. S. 407 f.).

Dem *intervallum* = Radius ist an Gröſse gleich das *intervallum* zwischen den beiden Parallelen zur Quadratseite, zwischen dem Durchmesser und der Tangente. Hieran denkt Jocundus, Vitruv. iterum et Frontin., sumpt. Philippi de Giunta, Florent. 1513. 8. Seine Vorstellung enthält auch noch einiges, was sonst für die ganze Auffassung der Stelle in Betracht kommt. Vgl. bei ihm die 4 Figuren p. 85 a und b, 88 a oben, 87 a rechts auf dem Blatt.

Im griechischen wie im lateinischen Theater begrenzt Jocundus Orchestra und Zuschauerraum durch den wagerechten Durchmesser und dessen Verlängerungen gegen das Proscenium. Er liest dabei *proscaenii regione.* Dann muſs sich das unmittelbar folgende *parallelos* auf die Tangente zurückbeziehen; denn sich selbst kann eine Linie nicht parallel sein. Man müſste sonst schon *altera* supplieren, eine zweite Parallellinie, die wie die erste der Richtung der Quadratseite parallel ist. Notwendig aber folgt umgekehrt

nicht, es sei denn, dafs man *altera* ergänze, bei der Lesart *proscaenii regione*, dafs die Grenze des Prosceniums mit dem Durchmesser koincidiere. Vielmehr ist das falsch. Denn in *parallelos* liegt schon das Getrenntsein, Entferntsein von der gegebenen Linie; was also bei der Voraussetzung, dafs diese gegebene die Quadratseite sei, nicht noch des pleonastischen Zusatzes von *e* (Salmasius, Perrault) oder *a* (Rose) bedarf. Die Richtung, *regio*, einer Parallellinie ist eben die der andern. S. 120 ist zuerst 4 mit *ea regione* die der Quadratseite gemeint, dann 5 mit *ab ea regione* die Vorstellung eines Raums zwischen Quadratseite und Tangente hervorgerufen. Die Vorstellung eines solchen Zwischenraums will nun Vitruv nicht anderseits durch die blofs konstruktive Parallele durchs Centrum erwecken, durch die keineswegs 2 nachher ein in Wirklichkeit irgendwie begrenzten Raum, Zwischenraum gebildet werden soll (gegen Petersen). Daher kehrt er mit dem blofsen *proscaenii regione* 7. 8 zu dem blofsen *ea regione* in 4 zurück und sagt nicht irgendwie, dafs durch den Durchmesser, wie durch die Quadratseite, eine *finitio* eines Raums oder, wie durch die Tangente, eine Stelle für die *constitutio* einer Baulichkeit gegeben werde. Ungesagt bleibt auch, dafs in der ganzen Richtung des *proscaenii* ein *proscaenium* vorhanden sei, weder in der nach innen, noch in der nach aufsen vom 1. Kreise; in letzterer wäre es ja auch überhaupt unmöglich, denn irgendwo hat doch dahin die Länge des *proscaenii* ein Ende. Bei Jocundus ist es so lang wie Orchestra und Zuschauerraum zusammen und reicht vom verlängerten Durchmesser bis ans Podium, das Säulen hat und wie das Scenengebäude so lang wie das Proscenium ist. Gebäude nebst Podium sind *frons scaenae*. Bei allem nimmt er den Standpunkt von oben her, p. 87 a, und schlägt dann den 2. und 3. Kreisbogen so, dafs er den Fufs des Zirkels zuerst ins *cornu* rechts einsetzt und mit dem Radius des 1. Kreises von der Tangente aus links her, und dann rechts hin an den nach aufsen verlängerten Durchmesser den Bogen zieht; ebenso darauf anderseits. Dadurch wird die Länge des Prosceniums und dessen, was dem dann an Länge entspricht, bestimmt. Sonderbar setzt er die Lage der *valvae regiae* und *hospitalia* und die Eingänge der *itinera versurarum* gegenüber der *frons* hinten an und läfst dahin die 5 *cunei* = *anguli* der Dreiecke im Kreis mit ihren 5 Spitzen *spectare*, von innen nach aufsen. Das ist falsch. In der Reihenfolge *mediae valvae; hospitalia; spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci* περιάκτους *vocant; versurae procurrentes*, welche durch die leitenden Worte *dextra ac sinistra, secundum, secundum ea loca* bestimmt ist, stehen nämlich die Periaktenräume zwischen den *hospitalia* und den *versurae*. Die Periaktenräume aber können nicht an der Aufsenseite nach der Strafse und dem Portikusplatz zu (den er sich dort denkt) liegen, sondern nur an der Innenseite, an der *frons scaenae* vor den Augen des Publikums. Folglich liegen hier auch die *mediae valvae*, die *hospitalia* und die *versurae* mit ihren *itinera*. Vgl. Rode, Übersetzung 1796, I 244, o. Gegen die Auffassung von *intervallum* als Zwischenraum zwischen Tangente und Durchmesser nebst Verlängerungen des letzteren ist auch wieder geltend zu machen, dafs die

sachliche Angabe dieses Zwischenraums weiter zurückliegt als diejenige des Zwischenraums zwischen den *cornua*.

Philander, Vitruv. Lugd. 1552, Comment. Romae 1544, schliefst sich, soweit er eingeht, an Jocundus an. In der Ausgabe Genevae, apud Tornaesium, 1586, p. 189. 190 unterscheidet er Proscenium als *locus ante scenam;* darin *pulpitum* für die *actores,* niedriger als *scaena,* höher als *orchestra,* wo bei den Römern *senatores,* bei den Griechen *scaenici* [ihren Platz haben]; das *pulpitum* ist ähnlich *veluti pergula quaedam.*

Vieles, doch auseinandergerissen, darunter manches Sonderbare, giebt Dan. Barbarus, Vitruv. c. commentariis, Venetiis 1567. Als die Intervalle fafst er die Entfernungen des 2. und 3. Centrums vom 1., macht den Radius des 1. Kreises zu dem des 2. und 3., nimmt den Standpunkt oben, macht die *longitudo scaenae* = 2 Diameter der Orchestra, = 2 Diameter des 1. Kreises, giebt jeder Hälfte (= *cornu*) des Zuschauerraums die Breite eines Radius. Vom Podium ist *proscaenium* der höhere Teil vor der *scaena,* Pulpitum davor ein niedrigerer. In den 3 *portae,* Nischen in der Frontmauer, stehen 3 Periakten, neben denen vorbei die *aditus a foro* und *aliunde* führten, wenn sie sich drehten und dafür Platz gaben (er fafst nämlich *secundum* = hinter den *apertiones* der *portae;* so Perrault *derriere*). *Versura* ist ihm, auch falsch, *qua parte exire et alio se vertere volebant* und *cum ab uno latere angulo intermedio ad aliud latus nos vertimus;* vielmehr ist es die vorspringende Mauer selbst.

J. G. Schneider bemerkt gut: *Cum in Graecorum theatris orchestra maior quam in Latinis esse ob usum deberet, tria quadrata loco trigonorum quatuor in una circinationis linea designabant . . . hoc erat discrimen, quod in trium quadratorum descriptione amplius in medio spatium relinquebatur.* Bei den Griechen sollte nämlich das Pulpitum schmäler sein als bei den Lateinern, und ein Quadrat schliefst dafür ein kleineres Segment ab, als es ein gleichseitiges Dreieck thut. Katexochen *frons* ist ihm die Wand auf der Tangente, wovor das Pulpitum = Proscenium liegt, dessen Vorderwand, auf der Quadratseite, dann auch *frons scaenae* heifst, so dafs die ganze *frons* die genannten 2 Absätze hat. Die Kreisbögen zieht er mit dem 1. Radius vom 1. Centrum nach unten im Kreis herum, durch die Quadratseite hinab, die Tangente streifend, wieder hinauf durch die Quadratseite bis ans Ende der *maior circinatio,* die den Zuschauerraum umschliefst und deren Durchmesser der durch Ansetzung einer Hälfte des 1. Durchmessers an beiden Seiten von diesem verdoppelte 1. Durchmesser ist. Er zieht durch die Durchschnittspunkte der Quadratlinie nach dem Durchmesser und von den Endpunkten des Durchmessers nach der verlängerten Quadratlinie parallele Senkrechte, die Portikusse zwischen Zuschauerraum und Scenengebäude anzeigen; eine willkürliche Erfindung.

Nach C. L. Stieglitz 'Die Baukunst der Alten', 1796, S. 108 war das Pulpitum, Logeion der höhere Rand des Prosceniums gegen die Orchestra; was falsch ist, weil die *latitudo* des Pulpitums nach Vitruv 120 doch wohl

bis an die Tangente reichen mufs; denn anders hätte sie ja keine Beziehung auf die dort angegebene Konstrucktion der 2 unteren Parallellinien.

Derselbe aber 'Beiträge', 1834, I 178. 179 versteht unter *proscaenium* den Platz unmittelbar vor der Front der Scene, dem Fufsboden der Orchestra gleich, unter Logeion, Pulpitum ein darauf gestelltes Gerüst aus Holz, das nach vollendeten Schauspielen herausgenommen werde. Der Ausdruck *proscaenii pulpitum* indessen, 117, 7. 8, worauf er dabei besonderes Gewicht legt, kann auch partitiv oder appositionell gefafst werden.

Rode, Übersetzung 246, 7. 8, versteht unter *intervallo* den Raum zwischen Proscenium, Vorscene, d. i. dem Raum zwischen Tangente und Quadratseite, bezw. der oben besprochenen etwas längeren Sehne, und zieht dann die Bögen mit dem Halbmesser der Orchestra von dem Centrum der Orchestra, d. h. mit der Hälfte der Senkrechten auf der Quadratseite, indem er dort die 2. Parallele durchzieht und den Fufs in deren Endpunkte einsetzt, vom *centrum orchestrae,* jenem Punkt in der Mitte, Hälfte der Senkrechten aus; wie er frei übersetzt, von der linken zur rechten Seite der Vorscene hin, wobei er den Standpunkt oben nimmt. Das fällt mit dieser Deutung von *centrum orchestrae.*

Reber, Übers. 1865, 152 Anm. 1, scheint mit dem sonderbaren Satz „Von dem Zwischenraum zwischen der jenseitigen Hemisphäre, d. h. von dem Ende der Hemisphäre und dem Rand des Prosceniums (der Bühne)" dasselbe zu meinen.

Bestimmter bezeichnete gleiche 2 Intervalle wären die zwischen den Schneidepunkten der *circinationis lineae* mit der Quadratseite einerseits und der durchs Centrum gehenden Parallele anderseits.

Die Sache ist dann etwa so vorzustellen: Zuerst wurde uns gegeben die Anschauung des Intervalls zwischen der Quadratseite und der Tangente, im besondern dem Tangentenpunkt, durch die Worte *latus proximum scaenae, ab ea regione.* Dann wurde (*a*) *proscaenii regione* (besser fehlt *a,* da dies Proscenium in Epidaurus nur teilweise rechts und links bis an die Quadratseite vorspringt; s. u.) die 2. Parallele gezogen, diese nicht an die *circinatio,* sondern durch die *circinationis lineas.* Dadurch erhielten wir ferner links und rechts ein bestimmtes Intervall zwischen je einem Endpunkt der Quadratseite und je einem Schneidepunkt der 2. Parallele mit den Kreislinien, nämlich den je dazwischen liegenden, gezogenen Teil der 1. Kreislinie, denn Sehnen dazwischen sind nicht gezogen worden.

Der Punkt eines jeden dieser Intervalle, dieser Kreisbögen, *a quo* der 2. und 3. Bogen zu ziehen wäre, könnte kein beliebiger sein, was unzählige Möglichkeiten von lauter verschiedenen Bögen gäbe; ein bestimmter, zwischen den Endpunkten liegender aber ist nicht irgendwie angedeutet. Somit müfste, als einziger aller andern gegenüber doch im allgemeinen bestimmter Punkt, derjenige Endpunkt jedes Intervalls, *qua secat,* gemeint sein; denn der andere Endpunkt liegt da, wohin gezogen werden soll, *ad proscaenii partem,* nämlich in der Quadratlinie, an dem Ende der Quadratlinie, in welcher *regione designatur finitio proscaenii.*

Müssen wir nun (s. o.) zum Radius des 2. und 3. Kreises den Durchmesser des 1. nehmen, so werden sich die zu ziehenden Bögen des 2. und 3. Kreises von demjenigen des 1. Kreises nach aufsen entfernen. Dies würde also auch bei obiger Auffassung von *intervallum* der Fall sein. Das läge freilich nicht in dem *circumagitur;* denn dies ist der allgemeine Ausdruck für das Ziehen einer Kreislinie ums Centrum (s. o.), sei es einer ganzen, wie 116, 27. 28, sei es einer teilweisen, wie in unserer Stelle. Auch läge es nicht in dem *ab,* wodurch nur das Ausgehen überhaupt von dem *intervallo,* nämlich dem besprochenen Endpunkte, ohne nähere Angabe, nach welcher Seite hin, bezeichnet würde. Es läge aber eben in dem vorher Erwähnten, oben Erörterten.

Auffallend und sonderbar wäre aber doch bei dieser Auffassung des durch die 2. Parallele gebildeten Intervalls zwischen den Endpunkten der Quadratseite und des Durchmessers, dafs dann die es bildende, bewirkende 2. Parallele nicht (*a*) *lateris quadrati regione,* sondern (*a*) *proscaenii regione* gezogen wird. Dabei bilden die Endpunkte der Quadratseite nicht auch die des Prosceniums, der *finitio proscaenii,* sondern liegen in ihr, zwischen ihren, der *finitio,* Endpunkten. Wo diese genau liegen, sagt zwar Vitruv nicht; doch so viel giebt er an, dafs wir sehen, sie liegen erst in den Verlängerungen der Quadratseite, aufserhalb der Quadratseite.

Die Bögen werden nämlich *ad proscarnii sinistram, dextram partem* gezogen, müssen also das *proscaenium* dort irgendwo treffen, wenn das *ad* so weit fortgesetzt wird. Das ist aber nicht möglich, wenn es nicht länger als die Quadratseite ist; weil die Bögen aufserhalb dieser um diese herum gehen, also in der Richtung der Quadratseite das Proscenium erst in der Verlängerung der Quadratseite treffen könnten, in der Richtung aber von der Quadratseite nach oben noch nicht in der Tangente oder vor der Tangente es treffen können, bis wohin es sich nach oben erstreckt.

Denn es ist, wenn man den Radius eines 1. Kreises = 100 setzt, die Entfernung von der in der Senkrechten zwischen dem Centrum und der zu einer eingeschriebenen Quadratseite parallelen Tangente liegenden Mitte der Quadratseite bis zu dem Endpunkt der Quadratseite = 70, 7107;

bis zu der Senkrechten vom Radius auf den Schneidepunkt eines mit dem 1. Durchmesser als dem Radius des 2. Kreises um den Endpunkt des 1. Durchmessers als des Centrums gezogenen Bogens dieses 2. Kreises mit der Tangente = 73, 2051;

bis zu dem Schneidepunkt von dem 2. Kreisbogen mit der Verlängerung der Quadratseite = 87, 0820. Folglich müfste, da der 2., bezw. 3. Bogen die linke, rechte *pars proscaenii* treffen soll, dieses mindestens bis 73, 2051, wenn die oberste Ecke, und bis 87, 0820, wenn die unterste Ecke, die in der *finitio proscaenii,* getroffen werden sollte, über die Quadratseite, die Hälfte derselben, 70, 7107, hinausreichen.

Überhaupt aber entscheidet gegen diese ganze Auffassung von *intervallum* der Umstand, dafs die Angabe über die Ziehung der Parallele durchs *centrum*

orchestrae (*a*) *proscaenii regione* im Text weiter zurückliegt als die in der Nähe von *in dextro* (*dextra*) *in cornibus hemicyclii* enthaltene Beziehung.

Noch ferner liegt es, an zwei andere Arten von *intervalla* zu denken, die A. Müller, N. J. 1872, 693 ff., Philol. 35 (1876), 332 ff. und 45 (1886), 241—243, 'Griech. Bühn.-Alt.', 1886, 16 ff. in Betracht zieht. — Er sagt am ersten Ort, S. 696: wir nehmen *intervallum* entweder für den Abstand der Quadratseite und der Tangente oder — was uns richtiger zu sein scheint — für einen der zwölf Abstände der Quadratecken auf der Peripherie.

Abstand wäre die richtige Übersetzung für *distantia*, d. h. die Weite des Getrenntseins, die Entfernung eines Punktes von einem andern. Es ist eine Eigenschaft eines Punktes, jedes Punktes von mehreren Punkten in Beziehung auf den andern, die andern. Zwischenraum aber ist der von 2 Punkten, Linien, Körpern begrenzte Raum zwischen ihnen. Sehe ich aber von dieser Ungenauigkeit der Bezeichnung ab und halte ich mich an das Sachliche. Halte ich mich auch daran, daſs nur das Intervall zwischen Quadratseite und Tangente und nicht auch das zwischen Verlängerung der Quadratseite und Tangente gemeint ist.

Dann wird also ein Bogen mit dem 1. Radius, der im 2. 3. Centrum eingesetzt ist, *ab intervallo* aus gezogen. Wo trifft er die *sinistra, dextra pars proscaenii?* Irgendwo inwendig im *proscaenium* oder an der Auſsenseite? unten herum durch die Orchestra und dann nach oben bis ans Proscenium, seine *finitio* oder seine Seite, oder oben herum durchs Proscenium? wenn man nämlich *ab intervallo* in der Quadratseite beginnt. Oder wenn man *ab intervallo* irgendwo da beginnt, wo der Bogen im Proscenium von dem Punkt in der Quadratseite bis an die Grenze des Proscenimns liefe, wo sollte das sein? Alles wäre unbestimmt, und man könnte von allen möglichen Punkten in diesem Bogenteil an dieselbe Stelle der *pars proscaenii* gelangen. A. Müller läſst diese abstrakte Möglichkeit für den Begriff des Intervalls hier denn auch im einzelnen unerörtert.

Näher aber geht er auf die andere Möglichkeit ein, daſs einer der 12 Abstände der Quadratecken auf der Peripherie gemeint sei; was er für das Richtige hält. Dafür beruft sich A. Müller auf die Analogie von 117, 1, wo *intervallis* die 12 Abstände der Dreieckswinkel bedeute. Von einem beliebigen dieser Intervalle aus kann natürlich der 2. und 3. Bogen nicht geschlagen werden. Denn da das Centrum im Endpunkte eines Horns ist, so müſste für jedes Paar der 6 oben und unten ein verschiedener Radius gewählt werden; es soll aber der des 1. Kreises sein. A. Müller und Klander wollen, daſs der nach Beschreibung des 1. Kreises beiseite gelegte Zirkel wieder hergenommen und mit beibehaltener Öffnung desselben der 2. und 3. Bogen geschlagen werde. Dagegen spricht manches. Sollte das Wichtigste, die Weite der Zirkelöffnung für den 2. und 3. Kreisbogen, so stillschweigend vorausgesetzt und angenommen sein? Sodann erhält man 2 Paare in gleicher Entfernung vom 2. und 3. Centrum, bestehend aus je 1 Intervall oben und unten. Dabei ist dann nach N. J. 101, 1872, S. 696 der Sinn von rechts und links nach Pollux zu verstehen, der für die Orchestra den Standpunkt

des Zuschauers, für die Bühne den des Schauspielers maſsgebend sein läſst; oder man müſste, was allerdings bedenklich sei, die Worte *in dextro* und *in sinistro* vertauschen, wobei, Anm. 1 daselbst, die Ausdrücke ‚rechts' und ‚links' für Bühne und Orchestra gleich seien. Als Endpunkte der Bögen werden dabei, einerlei ob von den beiden untern Intervallen unterm Durchmesser an der Orchestra oder von den beiden über ihm im Proscenium die Bögen begonnen werden, die Schneidepunkte derselben mit der verlängerten Quadratseite angesehen. Ein Mangel hierbei ist, daſs erst durch einen Rückschluſs von der Ausführbarkeit der beiden Bögen aus das Verständnis der Begriffe links und rechts für *in dextro* und *in sinistro* vermittelt wird; was doch vorher klargestellt sein müſste, ehe man an die Ausführung von Vitruvs Unterweisung geht. Soll man denn da riskieren, erst das falsche zu probieren? Ferner, warum müſsten denn die beiden Bögen gerade von einem solchen Teil der 1. Kreislinie, einem solchem Intervall ausgehen? Sie würden ja an dasselbe Ziel, ihren Schneidepunkt mit der verlängerten Quadratseite gerade ebenso gut gelangen, wenn man sie vom 1. Centrum oder von irgend einem andern Punkt innerhalb ihrer ganzen Kreislinie aus begönne? Endlich aber gilt auch von diesen, im Text nicht so genannten, doch gedachten Intervallen, daſs diese Andeutung derselben weiter zurück als die des Intervallum zwischen den *cornua,* und zwar ganz zu Anfang des Kontextes geschieht.

N. J. 101, 1872, 697; Philol. 35, 1876, 334 sagt A. Müller noch: Der Beweis für die Richtigkeit dieser Konstruktion scheint uns nun dadurch beigebracht zu werden, daſs aus derselben sich eine in eminenter Weise symmetrische Figur ergiebt. Errichtet man nämlich im Mittelpunkte der *finitio proscaenii* ein Perpendikel, verlängert dieses bis zur Peripherie des Grundkreises und verbindet den Schnittpunkt auf beiden Seiten mit den Endpunkten des Prosceniums, so schneiden die Verbindungslinien die Centren, aus denen die beiden letzten Kreisbögen konstruiert sind; das Perpendikel selbst ist gleich der halben Länge der Bühne, und das Verhältnis der Bühnentiefe zur Bühnenlänge ist (annähernd) das von 1. 12. Unter Bühne wird hier *scaena* im Sinn von *proscaenium* verstanden. Diese Charakteristik der Konstruktion, glaubt A. Müller annehmen zu müssen, sei lediglich im Gegensatz zu der einfachen des römischen Theaters gewählt, Philol. 45, 1886, 243.

Warum indessen sollte etwas weniger Einfaches gewählt sein, wo Einfacheres möglich war?

In dieser Beziehung sagt A. Müller N. J. 101, 1872, 697: Suchen wir noch die Frage zu beantworten, warum Vitruv gerade diesen verhältnismäſsig weitläufigen Weg der Konstruktion eingeschlagen hat. Hatte er das Perpendikel konstruiert, so boten sich ihm zwei andere Weisen, die Bühnenlänge zu bestimmen. Einmal hätte er das Perpendikel nach beiden Seiten hin auf der verlängerten Quadratseite abtragen lassen können. Sodann konnte er den Schnittpunkt mit den Centren durch gerade Linien verbinden und diese Linien bis zur *finitio proscaenii* verlängern lassen. Beide Wege wären einfacher gewesen und hätten namentlich den Erklärern nicht so viele

Schwierigkeiten gemacht; es scheint jedoch, dafs Vitruv im Anschlufs an die Konstruktion des römischen Theaters, in welcher aufser den zwölf Dreiecksseiten nur die der einen Dreiecksseite parallele Linie durch den Mittelpunkt verwandt ist, auch hier nur Linien, welche der *finitio proscaenii* parallel sind, (d. h. die Tangente und den Durchmesser) habe anwenden wollen, zumal das Perpendikel bei der schon so grofsen Anzahl gerader Linien im Grundkreise die Deutlichkeit der Figur etwas beeinträchtigt hätte. So wählte er denn die Konstruktion *tribus centris,* wobei die Fläche des Grundkreises aufser den Quadraten und dem Durchmesser von jeder andern Linie frei blieb.

Dies fällt alles weg, weil der Begriff von *scaena* nicht in Vitruvs Sinne gefafst ist. A. Müller vergleicht 118, 9. 10: *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet,* und versteht dies von der Länge der Bühne. Es handelt sich dort jedoch um die Länge des Bühnengebäudes. Eben vorher wird nämlich verlangt, dafs *tectum porticus, quod futurum est in summa gradatione, cum scaenae altitudine libratum perficiatur;* wo doch offenbar nicht von *proscaenium,* der Bühne, sondern vom Bühnengebäude die Rede ist. Dieser Gedanke wird noch bis 118, 4 besprochen. Dann ist von 112, 4—9 von den *aditus* bei den *cornibus* und deren Höhe die Rede. Sodann kommt eine Zwischenbemerkung, 118, 9. 10, über die *longitudo scaenae,* worauf wieder Höhenverhältnisse, aber wieder auch die der *scaenae* = Bühnengebäude (118, 18 *episcaenos*) erörtert werden. Wie sollte nun dazwischen *scaenae* in 118, 9 = *proscaenii* sein?

Unrichtig fafst schon C. L. Stieglitz 'Beiträge', 1834, I 184 und Tafel I 10, Figur 18, diese *longitudo* als Breite der Bühnen, d. h. Ausdehnung derselben längs der Vordermauer des Bühnengebäudes auf und läfst dann noch das Gesamtgebäude sich bis an die äufsere Grenze der *porticus* erstrecken.

Die Aussagen über die *scaena* auf 118 kommen also nicht in Betracht, denn dort handelt es sich um das Bühnengebäude in seiner Höhe und Länge. Mag man dies nun mit Ausschlufs oder Einschlufs der *scaena,* dies Wort = *proscaenium* gefafst, denken, immer handelt es sich nicht um das *proscaenium* und dessen Länge auf 118, sondern um diejenige des Ganzen oder des Bühnengebäudes allein. Was also vom *proscaenium* auf 120 gesagt ist, kann nicht durch Heranziehung des von *scaena* auf 118 Gesagten erklärt werden. Und dabei kommt nicht in Betracht, ob das *proscaenium* ebenso lang wie oder kürzer als die *frons scaenae,* die dahinter stehende Front des Bühnengebäudes auf der Tangente ist. Diese Längen sind anderweitig zu erörtern und zu ermitteln.

Zu vergleichen ist vielmehr 117, 6—10: *ibi* (auf der *regio* der Dreiecksseite) *finiatur scaenae frons, et ab eo loco per centrum parallelos linea ducatur, quae disiungat proscaenii pulpitum et orchestrae regionem* (hier = Gegend, Raum). *ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata, et eius pulpiti altitudo ne sit plus pedum quinque* u. s. w. Hier ist unter *pulpitum* nicht ein Holzbau, sondern ein Steinbau ver-

standen, über den Vitruv dem Baumeister Vorschriften giebt; es handelt sich nicht um eine vorübergehende Einrichtung für die Zeit der Aufführung, sondern um eine dauernde Baulichkeit. Analog ist denn auch das *pulpitum* 120 zu verstehen, wo es in stilistisch ähnlicher Weise heifst: *eius logei altitudo non minus debet esse pedum X.* Ferner ist deutlich, dafs *pulpitum* 117 ein Teil von *scaena* ist; denn auf dem *pulpitum* treten *omnes artifices* auf, weil sein *latius* im Verhältnis zum *pulpitum* der Griechen damit als beabsichtigt bezeichnet wird, um dem zweckgebenden Grunde des Bedürfnisses zu genügen, ein für *omnes* genügendes *pulpitum* zu erhalten. So ist denn auch 120, 16 das *ideo quod* von der begründenden Thatsache zu verstehen, die bei den Griechen nur eben eine andere als bei den Römern ist und daher auch zu anderen Einrichtungen führt. — Ferner folgt aus der Stelle 117, 6—10, dafs auch beim römischen Theater Vitruv nicht 3 Teile macht, *scaena, proscaenium* bezw. *proscaenii pulpitum, orchestra,* sondern 2, nämlich *scaena*, inclusive *proscaenii pulpitum,* und *orchestra,* indem *orchestra* im praktischen Gebrauch von dem Aufführungsraum überhaupt getrennt und dem Zuschauerraum zugewiesen ist. Der Platz heifst nur noch *orchestra,* katachrestisch, weil er es war, ist es aber nicht mehr. Analog sind denn auch 120 zwei Teile des Aufführungsraums unterschieden, nämlich *orchestra* einerseits und anderseits *scaena — que pulpitum* und dazu gehöriges *pulpitum,* wovon der Grund sei, dafs die *actores in scaena peragunt,* die Schauspieler auf dem zur *scaena* gehörigen Vorbau, dem *pulpitum, reliqui artifices per orchestram,* weshalb denn auch 2 besondere Namen, *scaenici et thymelici* gebraucht wurden, wo *thymelici* deutlich eine Beziehung zwischen *thymele* und *orchestra* als bekannt voraussetzt.

Von der *longitudo* also des Prosceniums oder gar des Gesamtbaus der *scaena* sagt Vitruv 120 nichts. Für die des letzteren gilt also, was 118, 9. 10 gesagt war, dafs sie *ad orchestrae diametron duplex fieri debet.* Denn Vitruv will 120 nur das angeben, was *in Graecorum theatris non isdem rationibus* einzurichten ist, wie in den lateinischen nämlich, die er vorher besprach, bei denen er also auch sonst das angab, was allgemein, auch für die griechischen, gilt.

Was ist nun *orchestrae diametros?* Diameter ist bei Vitruv nicht blofs der Durchmesser, sondern auch eine kürzere Sehne des Kreises, vgl. 234, 23 und 235, 1. 7. Was ist nun beim lateinischen Theater gemeint? Dort ist die *orchestra* nach 117, 6—8 ein Halbkreis; von ihrem Diameter ist aber nicht schon dort, auf 117 überhaupt nicht, sondern erst 118, 10 die Rede. Die *semidiametros* nun kann dort nicht gemeint sein; denn dann würde das römische Bühnengebäude nur die Länge vom Durchmesser der *ima circinatio,* des Kreises innerhalb am untersten Sitze haben; und was würde darin aus den *aditus in cornibus* 118, 7? Dort ist aber eben von mehreren Diametern und unter ihnen von demjenigen, *orchestra inter gradus imos quam (diametron) habuerit,* dem wagerechten Durchmesser die Rede. Denn von noch andern Linien zwischen Punkten der halben Peripherie oder Punkten des wagerechten Durchmessers und solchen der halben Peripherie

ist doch gewiſs nicht die Rede. Im lateinischen Theater ist also das Gesamtgebäude doppelt so lang wie der Durchmesser der *ima circinatio,* indem beiderseits ein Radius angesetzt wurde.

In dieser einfachen Weise hat Vitruv die *longitudo scaenae* beim lateinischen Theater bestimmt. Dasselbe, dieselbe Methode soll nach dem Obigen also auch für das griechische gelten, da er nichts Abweichendes für dieses angiebt. Die *orchestrae diametros* soll verdoppelt werden. Als solche muſs nun doch wohl eine Linie durchs *centrum orchestrae* genommen werden, also durch den Punkt, den das *centrum* der *ima circinatio* bildet. Irgend eine schräg dadurch gehende wird man nicht nehmen wollen. Man könnte nun an den wagerechten Durchmesser der *ima circinatio* denken, da dieser beim lateinischen Theater genommen ist. Indessen ist doch ein Unterschied. Der Diameter soll doch etwas Charakteristisches für die Gröſse der Orchestra sein. Das ist nun im lateinischen Theater allerdings der Durchmesser der *ima circinatio,* denn mit ihm ist Gröſse und Umfang der lateinischen Orchestra als eines 1. Halbkreises gegeben. Nicht so im griechischen Theater, wo noch *tribus centris* der ganze Teil oberhalb dieses Diameters zur Orchestra hinzukommt. Beachtenswert ist auch folgender Unterschied in den Angaben. Von der *per centrum parallelos linea* heiſst es 117: *quae disiungat proscaenii pulpitum et orchestrae regionem.* Dagegen ist 120 von einem solchen *disiungere* keine Rede, was hier durch die Quadratseite, wie dort durch die Parallele *per centrum* (der *ima circinatio*), geschehen müſste. Dagegen bezieht sich das *ea regione* hier wie dort auf das Analoge, nämlich nicht zunächst auf das *proximum* des *latus,* vom Quadrat wie vom Dreieck, bei der *scaena,* sondern auf das *praecidit curvaturam circinationis.* Die Richtung des Gedankens geht von innen im Kreise, hier wie dort, nach auſsen, und wir haben dort für die *scaenae frons* das *finiri,* hier fürs *proscaenium* das *designari* der *finitio* auſserhalb des Kreises zu denken. Da ergiebt sich denn hier die Frage, ob die *orchestra,* die bis an den 2. und 3. Bogen geht, auch da geht, wo dieser die *sinistram, dextram partem proscaenii* trifft, zwischen diesen Treffpunkten auch nur so weit geht, bis sie auf die Quadratseite kommt, oder ob sie noch weiter gehen kann. Darüber giebt Vitruv keine Auskunft und Vorschrift. Das aber eben wird im praktischen Fall das Charakteristische des betreffenden Baues sein. Und danach fasse ich als *diametros orchestrae,* als den Diameter der Orchestra, denjenigen, der dargestellt wird durch die Senkrechte, die auf der sie nach oben gegen das Pulpitum begrenzenden Linie errichtet wird und durchs Centrum bis an den gegenüberliegenden Punkt des 1. Kreises geht. In seiner Fortsetzung, Verlängerung teilt dieser Diameter das Ganze, Zuschauerraum und Aufführungsraum zusammen, in 2 gleiche Hälften (wenn nicht *in praxi* aus Rücksichten, wie z. B. in Athen die Theaterachse geht, davon abgewichen wird).

Die Konstruktion mit dem 2. und 3. Centrum und Kreisbogen, die Konstruktion *tribus centris* hat also mit der *longitudo* des Gesamtgebäudes = *scaenae* nichts zu thun. Sie dient zur Bestimmung der gröſseren *amplitudo* der Orchestra.

Hiegegen wendet A. Müller, Philol. 1886, 243, ein, es wäre auffallend, dafs Vitruv, falls er bei der Konstruktion des 2. und 3. Bogens den Zweck einer Amplifizierung der Orchestra verfolgt hätte, die Bögen bis zum Proscenium führt, da doch in jedem griechischen Theater offene Parodoi (er meint die seitlichen εἴσοδοι) vorhanden sind. Die Orchestra sei daher nur *amplior*, insofern das Proscenium weiter zurückliegt als im römischen Theater. Hat denn aber die Orchestra zwischen Zuschauerraum, Analemma einerseits und Proscenium anderseits keine Grenze gegen die εἴσοδοι? Ob bei der Konstruktion ein 2. und 3. Kreisbogen mit dem Durchmesser oder Radius des 1. Kreises bis ans Proscenium geführt wird oder ob man, ohne dies zu thun, erklärt, wie A. Müller a. a. O. thut, die griechische Orchestra sei *amplior* nur, insofern das Proscenium weiter zurück liege als im römischen Theater, immer sollen doch Orchestra und εἴσοδοι etwas Verschiedenes sein. Will man nun nicht annehmen, dafs im Niveau des Bodens etwa durch Steinlagen die Grenze bezeichnet worden sei, so mufs doch irgendwo eine Grenze gedacht, eine ideelle Grenze vorhanden sein, mag sie durch den 2. und 3. Bogen oder auf andere Weise gegeben sein. Der Einwand ist also ein Grund, der zu viel beweist.

Die Deutung von *intervallum* als Zwischenraum zwischen der Quadratseite und dem Durchmesser halte ich, wie A. Müller, für falsch, kann mich jedoch seinem a. a. O. gemachten Einwand nicht anschliefsen. Er wendet ein, sie fliefse auch aus der Nichtberücksichtigung der Konstruktion des römischen Theaters. Dort kommen ja nämlich 117, 1 die 12 *paria intervalla* zwischen den 4 Dreiecken vor. Indessen ist doch auch dies wieder zu viel geschlossen, das Wort *intervallum* müsse an beiden Stellen in demselben Sinne gebraucht sein. Es steht ja an beiden Stellen an verschiedenen Plätzen, wo eben der nähere Zusammenhang dem allgemeinen Ausdruck *intervallum* erst seinen bestimmten, und zwar einen verschiedenen Sinn giebt.

Ferner sagt A. Müller dann, man werde doch bei unbefangener Prüfung den Eindruck erhalten, dafs mit den Worten *ab intervallo sinistro* und *ab intervallo dextro* zwei verschiedene Dinge und nicht zwei Seiten eines und desselben Dinges bezeichnet werden. Einen Beweis für diese Ansicht giebt er nicht.

Es ist nach dieser Auffassung nicht natürlich, zu sagen: vom Intervall, dem linken, d. h. dem nach links liegenden, vom Intervall, dem rechten, d. h. dem nach rechts liegenden, wenn damit dasselbe Intervall gemeint sein soll. Denke man sich nun eine Linie auf der Erde und dafs stets von rechts und links, von östlich und westlich die Rede wäre, könnte dann nicht, von demselben Standpunkt des Betrachters aus, gesagt werden: von dem Zwischenraum (zwischen 2 bestimmten Punkten der Erdoberfläche), dem östlichen, von dem Zwischenraum, dem westlichen, aus soll ein Bogen geschlagen werden, nachdem man rechts oder in den rechten Punkt, in den linken Punkt den Zirkelfufs gestellt hat? Würde da jemand an die Hälfte des Zwischenraums als Radius des Bogens denken oder an einen andern Punkt als den denken, der der Ausgangspunkt des Bogens sein sollte? Aber

man würde nicht sagen: „vom Zwischenraum, dem östlichen, vom Zwischenraum, dem westlichen, aus“. Nein, weil das nicht die deutsche Wortstellung wäre; deutsch wäre die gewöhnliche Wortstellung: vom östlichen Zwischenraum, vom westlichen Zwischenraum aus, mit Betonung von östlichen, westlichen. Man würde aber auch das nicht sagen, sondern: von dem östlich gelegenen Zwischenraum aus, von dem westlich gelegenen Zwischenraum aus, und so muſs man auch übersetzen: von dem links gelegenen Zwischenraum aus, von dem rechts gelegenen Zwischenraum aus.

Nicht von dem Zwischenraum zwischen dem Centrum und der Peripherie des erst zu ziehenden 2. und 3. Bogens ist die Rede; auch nicht von dem zwischen dem 2. und 3. Centrum; denn beide Zwischenräume sind an sich, als solche nichts Bestimmtes, Vitruv aber will etwas Bestimmtes angeben. Das ist der Zwischenraum zwischen den *cornibus;* an diesen ist zunächst gedacht, und daraus dann die Entfernung der neuen *centra* von einander, derselben von der neuen Peripherie abgeleitet. Steht nun auch das Wort *centra* dem folgenden *in dextro* (*dextra*) *ab intervallo sinistro* noch näher als die Worte *in cornibus hemicyclii,* woran ja *centra signantur* sich unmittelbar dann anschlieſst, so verlangt doch der Sinn, damit eine bestimmte Angabe stattfinde, daſs zunächst an das *intervallum* zwischen den *cornua* gedacht sei. Oder wollte man auch das noch nicht gelten lassen, sondern unmittelbar an das *intervallum,* den Zwischenraum zwischen den *centra,* mittelbar erst an das zwischen den *cornua* zurückdenken, so kommt doch auch der Zweckgedanke in Betracht, daſs nämlich, sei es von den *centra,* sei es von den *cornua,* die *orchestra* sich jedenfalls im 2. und 3. Bogen erweitern soll. Nun aber bildet zur Erweiterung doch nicht die Gröſse des Zwischenraums zwischen den *centra* den Gegensatz; sondern es ist so. Bis zu den Schneidepunkten hat die *orchestra* den ersten Kreis, von da an den 2. und 3. zum Maſs, nach den Seiten. Die Weite der Orchestra ist da die des Zwischenraums zwischen den *cornua.* Diese Weite soll uns vor Augen gebracht werden, und darum ist eben nicht von Endpunkten, sondern vom *intervallum* die Rede, von dessen Gröſse nur amplifizierend abgewichen wird; und eben von den Endpunkten aus, da ja sonst nicht vom *intervallum* abgewichen wird, welches eben das ganze *intervallum* ist. Also vom Zwischenraum im ersten Kreis, dem zwischen den Endpunkten des *hemicyclii,* der *cornua,* ist die Rede, von welchem Zwischenraum ab die *amplificatio,* natürlich von seiner ganzen Gröſse ab, von den Endpunkten, *cornibus hemicyclii,* aus sie gehen, sie ausgehen soll.

Anhangsweise zu der Erörterung über die Auffassung des *intervallum* von einem Intervall zwischen den Quadratwinkeln zitiere ich noch aus Rebers Übersetzung 152, Anm. 1: „Marini versteht unter dem *intervallum* den Zwischenraum zwischen den Dreieckwinkeln (*sic*) i und a, k und b und beschreibt nicht bloſs von den Punken i und k aus die Kreisbogen, sondern nimmt dazu auch, ohne sich weiter über seine Gründe zu erklären, die Mittelpunkte k und i, was den Worten Vitrus widerspricht.“ Es sind i und k mit den Endpunkten des Analemmata zusammenfallende Winkel von

den 2 Quadraten, von denen das *proximum latus scaenae* schräg geschnitten wird; a und b die Schneidepunkte der auf dem *proximum latus* senkrecht stehenden Seiten des zu diesem *latus* gehörenden Quadrats mit der 1. Kreislinie an den Enden des *latus*.

Ganz aufserhalb des bisherigen Gedankenkreises liegt die Auffassung, dafs die *intervalla* die Zwischenräume zwischen den Analemmata und den gegenüberliegenden Teilen des Bühnengebäudes seien. Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. a. a. O. 321—24; 'Skene' S. 51. 52; Oehmichen 'Griech. Theat.' S. 25 ff. Dagegen Wecklein in Wochenschrift für klass. Philol. 1887, S. 1125. Schönborn versteht unter *intervallum* den Zwischenraum zwischen dem Skenengebäude und den *cornua hemicyclii,* durch den hin die Parodoi (er meint die Wege ebner Erde) in die Orchestra führen. Dieser Raum hat kein Gebäude, keine Bedeckung über sich; höchstens fafst ihn eine Mauer von 20 bis 30 Fufs Höhe, in der sich ein Thorweg befindet, ein und schliefst ihn dadurch gegen die aufserhalb des Theaters befindliche Umgebung ab. Zwischen Gebäuden von 70 bis 100 Fufs Höhe zu beiden Seiten des Raumes geht ihm also selbst durch die niedrige Mauer (die genannte) der Charakter eines Zwischenraums nicht verloren ('Skene' S. 52). Die Worte heifsen demnach: „nachdem der Zirkel zur Rechten (auf dem Endpunkte der Parallele) eingesetzt worden ist, werde von dem linken *intervallum* aus (von der linken Parodos aus, und zwar, wie früher erörtert worden ist, mit dem Radius des Umkreises) ein Bogen nach der rechten Seite des Proskenion hin geschlagen" (ebenda). Die Parallele ist ihm eine Sehne unterhalb des 1. Durchmessers, indem er unter *centrum orchestrae* den Punkt in der Mitte der Senkrechten versteht, die von der Mitte der Quadratseite nach dem gegenüberliegenden Punkt der 1. Kreislinie gezogen wird. Links und rechts fafst er bei den *cornua* vom Zuschauerraum, beim *intervallum* und *proscaenium* vom *proscaenium* aus. Zeitschr. f. d. A.-W. S. 323. Die Bögen zieht er von innen aus dem 1. Kreis über der Quadratseite nach aufsen, durchs *proscaenium* und die vorliegende Quadratseite.

Die Zeichnung ist am Boden vorgestellt; das *intervallum* reicht 70 bis 100 Fufs hoch. Über dem Boden, wenig hoch, nimmt das *proscaenium* einen Teil des *intervallum* ein, auch schon am Boden. Die Parodos ist neben dem *proscaenium,* mit ihm zusammen = der Breite des *intervallum.* Warum sagt denn Vitruv *ab intervallo,* wenn er nur *ab* der Parodos meint (dies Wort hat er überhaupt nicht, und es ist gar nicht lateinisch; aber er hat dafür *aditus* 118)? Die Bögen zieht er von so weit innen im 1. Kreise gelegenen Punkten aus, dafs unmöglich da noch die Parodoi sein können. Unter den *cornua hemicyclii* versteht er in den angeführten Worten die Enden des Zuschauerraums an den Analemmata; Vitruv aber denkt sich bei *in cornibus hemicyclii* die Enden des untern 1. Halbkreises, den Schönborn, auch unrichtig, als einen *minoris schematis,* einen nicht vollen Halbkreis denkt.

Oehmichen a. a. O. S. 25 meint, dafs *intervallum* sich in diesem Sinne sonst bei Vitruv deshalb nicht finde, weil die Sache sonst bei ihm nicht

vorkomme. Daſs aber weder Wort noch Sache sonst bei ihm sich findet, spricht doch nicht für, sondern gegen diese Erklärung hier.

Auch ist zu fragen, warum es denn *ab* und nicht *ex intervallo* heiſst, da doch, nach Oehmichen, der 2. und 3. Bogen im Zwischenraum, in der Parodos beginnen soll. Möglich ist das sonst, wenn man den Bogen nämlich nicht aus dem 1. Kreis heraus, sondern nach ihm hin durch die Verlängerung der Quadratseite, das Proscenium, die Quadratseite, umgekehrt wie Schönborn, zieht. Mag man aber so oder so herum ziehen, in beiden Richtungen braucht man den Bogen doch nur bis an die Verlängerung der Quadratseite zu ziehen, wenn er, nach Schönborn, dazu dienen soll, die Länge der Skene zu bestimmen. Wie weit nach den Seiten, zwischen Tangente und verlängerter Quadratseite das Proscenium als Teil der Skene reicht, giebt er hierbei nicht an.

Oehmichen 'Griech. Theat.' S. 15 sagt: „Da jede Nachricht über die Gröſse des Radius fehlt, hält Müller es für das einzig Richtige, die Kreisbögen mit dem Radius des Umkreises auszuführen. Wie die Sachen einmal liegen, sollte man eine allgemeine Zustimmung voraussetzen dürfen.“ Zu derselben Meinung kommt Schönborn, Zeitschrift f. d. Alt.-Wiss. 1853, 319, 'Skene' 51, auf etwas anderem Wege. Er sagt, da Vitruv nur von einer *a tribus centris* aus getroffenen Anlage des Theaters spreche, ohne einer in den Kreisen stattfindenden Ungleichheit zu gedenken, so hätten wir demnach sicher Grund, sie als mit gleichen Radien gebildet anzunehmen; dies sei aber nur dann der Fall, wenn für die zu schlagenden 2 Bögen, von denen eben die Rede ist, der Radius des ursprünglichen Kreises in Anwendung komme. Dagegen ist zu erwidern, daſs allerdings im Text der Radius des 2. und 3. Kreises gegeben und nicht stillschweigend vorausgesetzt ist. Denn es ist eben gesagt, daſs der 2. und 3. Kreis von dem Intervall zwischen den *cornua hemicyclii,* d. i. nach dem oben Entwickelten von dem jedesmal dem *centrum* in dem einen Endpunkt gegenüberliegenden andern Endpunkt zu ziehen ist. Damit ist also der Durchmesser des 1. Kreises als Radius des 2. und 3. gegeben.

Endlich spricht doch für diese Ansicht, daſs der 2. und 3. Bogen mit dem Radius des 1. Kreises von der Parodos aus zu ziehen sei, auch das nicht, was Oehmichen S. 31 sagt: Den Zweck der Operation zu erkennen vermögen wir nicht, aber vermuten dürfen wir wohl mit Recht, daſs durch diese Konstruktion die Länge der gesamten Skene angegeben werden sollte; vorausgesetzt muſs natürlich bei dieser Vermutung werden, daſs Vitruv eine Unordnung in seiner Disposition hat eintreten lassen, was durchaus nicht auffällig sein kann.

Den Übergang zu dieser Auffassung vom *intervallum* = Parodos bilden die oben aus Rebers Übersetzung 152, 1 angeführten Worte über Marinis Auffassung (vgl. Schönborn 'Skene' S. 53), wonach *intervallum* als das $^1/_{12}$ sei es der Kreislinie, sei es eines eingezeichneten regelmäſsigen Zwölfecks durch Sehnen vermittelst sich schneidender Quadratseiten gefaſst wird, und zwar dasjenige genommen wird, was unmittelbar unter dem *proximum latus*

liegt; und wo danach die Entfernung zwischen dem Ende der Quadratseite und des Analemma bestimmt wird.

Zu erklären sind jetzt die Worte: *Ita tribus centris hac descriptione ampliorem habent orchestram Graeci et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum.* Sie passen genau in den Kontext. Da dies für die Echtheit von *tribus centris,* die Oehmichen anficht, in Betracht kommt, so verschiebe ich die Besprechung von Oehmichens Meinung darüber bis nachher.

Das *Ita* knüpft den ganzen Satz an und bezieht ihn aufs Vorhergehende, und zwar auf alles Vorhergehende, weil das von der *scaena* mit dem Pulpitum adjektivisch Gesagte sich nur aus der Ziehung der Quadratseite und der Tangente in dem und an dem 1. Kreis ergiebt.

Das *tribus centris hac descriptione* muſs man nicht mit Lorentzen = durch die drei Mittelpunkte nach dieser Beschreibung übersetzen. Dann wäre *hac descriptione* nur eine nähere Erklärung davon, wie nach Vitruvs Angabe die Griechen das Folgende haben. Durch die 3 Centren aber haben sie weder Quadratlinie noch Tangente; sie haben das auch noch nicht durch das 1. Centrum, so wenig wie durch das 2. und 3. Centrum.

Descriptione heiſst hier nicht Beschreibung. Es könnte das auch dann nicht so heiſsen, wenn man *tribus centris* = bei 3 Centren übersetzen wollte. Es würde dabei ein ungebührliches Gewicht auf die 3 Centren gelegt; diese dürfen nicht hervorgehoben werden, weil Quadratseite, Tangente ebenso wichtig für den charakteristischen Unterschied des griechischen vom lateinischen Theater sind.

Die Worte *hac descriptione* kommen also als etwas Selbständiges zu dem selbständigen *tribus centris* hinzu. Der Sinn ist: drei Centren, Punkte, und die vorher angegebene Figurenzeichnung, Linienziehung; bei 3 Centren, in dieser Linienziehung, nicht: durch.

Der Satz zieht beides nicht bloſs zu *ampliorem orchestram,* sondern auch zu *scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum.*

Man könnte *in abstracto* denken, daſs nicht alle jene 4 Worte auf jeden der 2 Teile, auf *orchestra* und auf *scaena* mit *pulpitum,* gingen, daſs aber die Verteilung des Bezüglichen in den 4 auf jeden von den 2 dem das Auseinandergesetzte erinnernden Urteil des Lesers überlassen bliebe.

Doch auch das wäre, abgesehen von der Undeutlichkeit, nicht so präcis und symmetrisch, als wenn die 4 Worte sich in bestimmender Weise alle auf jeden von den 2 Teilen bezögen. Dies meint auch A. Müller, N. J. 101, 1872, S. 695.

Bloſs auf die Parallele *per centrum orchestrae,* von welcher allein sich noch das Verbum *describitur* 120, 8 findet, kann sich das nur 120, 14 sich findende *descriptione* nicht beziehen. Denn bloſs durch jene Parallele haben die Griechen nicht *ampliorem orchestram et scaenam recessiorem minoreque latitudine pulpitum.* Auch kann durch *hac* bei *descriptione* nicht mit einem Sprung dahin jenes *describitur* u. s. w. dazu gehört, aus der Mitte des Zusammenhanges herausgeholt werden. Das *hac descriptione* geht bis *primum in ima circinatione* zurück.

Bis dahin geht aber auch das *tribus centris* zurück. Denn das 1. Centrum ist das zur *prima circinatio* gehörige.

Dafs sich *ampliorem* und *recessiorem* auf das römische Theater als den Positiv beziehen, ist zugestanden. Die Meinung Vitrus ist nicht, *ampliorem* und *recessiorem* als die betreffenden Teile bei 1 *centrum* und anderer *descriptio* sein würden.

Die Komparative beziehen sich beide auf die Dimensionen in den Beziehungen von unten und nach oben, sowie denen der Mitte und der Seiten.

Die griechische Orchestra ist *amplior* als die lateinische um das Stück, welches über dem 1. Durchmesser liegt. Es besteht aus dem oberen 1. Halbkreis bis ans Pulpitum und Proscenium, wobei die Frage offen bleibt, ob und wie weit diese beiden Begriffe koincidieren, und aus den beiden einander gleichen Teilen des 2. und 3. Kreises, die an den Seiten je zwischen dem *intervallum* und der *pars proscaenii* als Amplifikation dazu kommen. Den Teil vom obern 1. Halbkreis kann man auch als die 2 innerhalb seiner Kreisbögen liegenden, mit ihm sich deckenden Teile des obern 2. und 3. Halbkreises bezeichnen. Doch führt das zu einer nutzlosen Weitläufigkeit der Vorstellung, da man darin doch den betreffenden Teil des 1. obern Halbkreises ebenfalls denken mufs, sodann aber auch zu einer Unrichtigkeit, denn amplifiziert werden sollen nicht Teile des 2. und 3. Kreises, sondern ein Teil des 1. Kreises.

Die *scaena* ist, nach Vitrus Auffassung von ihrem Standpunkt aus gedacht (s. o.), *recessior*, weicht mehr zurück, tritt mehr zurück (für den umgekehrten Standpunkt müfste es *processior* heifsen, um dieselbe Sache auszudrücken; der Positiv *in processa aetate* findet sich Scribon. comp. 100 [in H. Peter: Histor. Rom. rell. 1870]). Sie thut dies in der Richtung von unten nach oben, indem sie nicht bis an die Dreiecksseite, sondern bis an die Tangente zurücktritt. Sie thut es von den Seiten her, indem sie bis an die Bögen zurücktritt.

Eine Variation der Vorstellungsweise liegt darin, dafs bei *amplior* der Gegenstand, die *orchestra,* als an sich ruhend, bei *recessior* der Gegenstand, die *scaena* mit *pulpitum* dazu, als nach geschehener Bewegung ruhend gedacht ist; denn mittelbar erstreckt sich *recessior* mit auf das *pulpitum.*

Falsch sagt Schönborn, dafs die Scene bei den Hellenen der Orchestra ferner liege als bei den Römern; Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 324. Denn von der Tangente bis zur Grenze des Pulpitums, Prosceniums, bis zu der Quadratseite ist nicht so weit wie von der Dreieckseite bis zum Durchmesser.

Das Bühnengebäude ist hier zunächst der zu dekorierende feste Bau, *ipsa scaena* 120, 8, der für die Aufführung in Betracht kommende; er tritt bis an den 2. und 3. Bogen, wo dieser die Tangente trifft, zurück. Denn nur so kommt der 2. und 3. Bogen mit dem festen Bau in Berührung. Es ist aber auch das Ganze, nämlich der genannte Teil nebst seinen Nebenbauten, die nicht zur Dekorierung dienen, indem dessen Länge durch den doppelten Diameter der Orchestra, die doppelte Senkrechte auf der Quadratseite und von ihr bis zum gegenüber liegenden Punkt des 1. Kreises [bestimmt wird]. Es

ist *recessior* als das römische; denn die Länge von diesem ist = dem doppelten Durchmesser des ersten Kreises, der dort die *diametros orchestrae* ist, und eine Gliederung durch einen 2. und 3. Bogen in den Hauptteil und Nebenteile fehlt in diesem.

Das Gegenüberliegende, wogegen, wovor das *recedere* stattfindet, ist nicht die Orchestra und nicht der Zuschauerraum, sondern der Raum umher, natürlich der nahe, überhaupt.

Worauf es Vitruv ankam, das war, zu sagen, die griechische Orchestra sei gröfser als die lateinische, weil sie nicht für die vornehmsten Zuschauer, sondern für den Chor u. s. w. gebraucht wurde, und die griechische *scaena* trete weiter zurück und habe ein schmäleres Pulpitum für die Schauspieler; der griechische Aufführungsplatz sei nicht ein einfacher, wie der lateinische, sondern ein in 2 Abteilungen gegliederter.

Genelli 'Das Theater zu Athen' S. 46, Anm. 30, braucht das Wort Einziehung vom Zurückweichen der *scaena* nach oben und hat also *recessiorem* wohl nur davon, nicht auch von der seitlichen Beziehung, verstanden. Nur von jenem versteht es auch Wecklein, Philol. 31, 1872, 435 ff. Genelli hat aber sonst den Gedanken, dafs der 2. und 3. Bogen die Grenze dieser Einziehung der *scaena* bezeichne und dafs so diese, die eigentliche, Skene um ein Unbedeutendes kürzer als der Durchmesser der Orchestra sei. Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1853, 322, ergänzt mit Anführung von Genelli l. l. S. 46, Anm. 30, „der *cornua*" zu „Einziehung". Davon steht aber nichts in der Anmerkung. Diese erklärt sich vielmehr durch den Text dort, wo es heifst: „Die Skenenwand selbst zerfällt wieder in drei Teile. In der Mitte vor dem Halbkreis des Theatron (= Zuschauerraum, S. 35 Anm. 13) zog sie sich noch weiter zurück bis auf die Tangentenlinie des vollzogenen Kreises des Schema: und es ist diese Einziehung, der in näherer Beziehung der Name Skene zugehörte, weil sie eigentlich den Ort für die Darstellung der Gegend gab, worin die Handlung spielte." Also nicht die *cornua recedunt,* sondern die *scaena recedit.*

Vitruv braucht *recedere* nur einmal, 170, 5, wie Genelli hier, blofs von der Frontrichtung, bei einer Mauer, die von einer andern zurücktretend längs ihr gebaut wird; sonst immer zugleich von Front- und Seitenrichtung, wie hier nach meiner Auffassung: 140, 13. 14 und 153, 21. 22 von Balken, die in den *cava aedium* vorn, hinten, rechts, links *in circumitione* aus den Mauern zu dem im *cavum aedium* Stehenden heraustreten, und von den beiden Mauern, die von einer Innenecke auslaufen; 253, 24 von einer Wage, wo die Wagebalken von dem Drehungspunkt auslaufen, ohne Unterschied, ob die Wage der Länge oder Breite nach vor einem steht; 226, 5 und 258, 15 von der Fortbewegung in der Peripherie nach der Seite eines Punktes in ihr, also von der aus wagerechter und senkrechter Richtung zusammengesetzten Richtung. Dagegen findet sich *abscedere* nur von der Richtung in der Front, nach hinten und vorn, zweimal: 12, 3 von der *scaenographia,* prospektivischen Darstellung solcher Seiten, die von der *frons* der Dinge zurücktreten, und 158, 27 von *scaenarum picturis,* worauf *quae*

in directis plenisque frontibus der Gemälde *sunt figurata, alia abscedentia, alia prominentia* zu sein scheinen.

Is. Voss. liest *a tribus centris. „Tria nempe centra sunt in eadem recta linea. Si addas latitudinem cornuum theatri, ubi proscenium incipit, ut antea declaravit, sequitur orchestram esse ampliorem"*, welche Konjektur J. G. Schneider (a. a. O. II p. 358), Schönborn (Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 319) für richtig halten. Die *latitudo cornuum* wird dabei durch die mit dem 1. Radius gezogenen Bögen, den 2. und 3. Bogen gegeben, indem diese Bögen vom Ende des 1. Durchmessers aus geschlagen werden. Eine *ampliorem orchestram* giebt das in noch stärkerem Maſse, als wenn man in meiner Weise den 2. und 3. Bogen mit dem 1. Durchmesser schlägt. Wenn man aber auch *a* lesen dürfte, was gegen die Überlieferung ist, so müſste man doch den 1. Durchmesser zum 2. und 3. Radius nehmen; und auch das genügte schon, um eine *ampliorem orchestram,* als die lateinische, und in noch höherem Maſse *amplam,* als schon durch Hinzufügung des Teils vom obern Halbkreis unterm Pulpitum, zu erhalten.

Wohl zu beachten ist eben auch dies, daſs es des 2. und 3. Bogens gar nicht bedarf, um überhaupt eine *ampliorem orchestram* zu erhalten. Daher darf man *tribus centris* nicht = durch 3 Centren übersetzen. Vielmehr haben die Griechen eine gröſsere Orchestra so mit 3 Centren, *ita tribus centris,* haben sie in dieser Weise. Eher kann man *hac* = durch diese übersetzen, denn die Konstruktion von Quadratseite und 2. 3. Bogen macht die Orchestra *ampliorem.* Bei den Centren kommt es immer noch auf den Radius an; nähme man diesen kleiner als den 1. Radius, so würde das die durch Hinzufügung des Teils vom obern 1. Halbkreis zum untern 1. Halbkreis vergröſserte Orchestra wieder verringern; was doch gegen alle Meinung ist.

Geppert 'Die altgriech. Bühne' S. 86. 87 (von Schönborn, Zeitschr. f. d. Alt.-Wiss. 1852, 322 und 'Skene' S. 53, nicht ganz verstanden) faſst *latitudine* als Ausdehnung von links nach rechts, während er Tiefe die von unten nach oben nennt. Indessen ist diese Auffassung des Wortes hier falsch. Vgl. 117, 8—11: *ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata,* und 122, 13—17: *latitudines autem earum* (der *porticus et ambulationes*) *ita oportere fieri videntur, uti quanta altitudine columnae fuerint exteriores, tantam latitudinem habeant ab inferiore parte columnarum extremarum ad medias et a medianis ad parietes qui circumcludunt porticus ambulationes;* allgemein 108, 4. 5 *sin autem oblonga fuerit (curia), longitudo et latitudo componatur, et summa composita eius dimidia pars sub lacunariis altitudini detur.* Ein dem deutschen „Tiefe" der Bühne entsprechendes lateinisches Wort giebt es nicht.

Wecklein, Philol. 31, 1872, S. 436, erwähnt auch noch, daſs man daran denken könne, die Worte *minoreque latitudine pulpitum* im Sinne von „eine Bühne von geringerem Umfange, geringerer Ausdehnung" zu nehmen, wie auch sonst manchmal *latitudo* die Ausdehnung nach Länge und Breite

bedeute. Er weist dies aber unter Beziehung auf Vitruv V 6, p. 117, 8. 9 mit Recht ab.

A. Müller, N. J. 1872, 695, meint, in den Worten *minore latitudine* liege eine Andeutung, dafs der Zweck des 2. und 3. Kreises die Angabe der Bühnenlänge sei, und findet darin eine Bestätigung seiner Meinung, dafs diese Kreisbögen mit dem Radius des 1. Kreises zu schlagen seien. Die geringere Tiefe der griechischen Bühne (im römischen Theater = $^1/_2$ Radius, im griechischen = $^2/_7$ Radius) trete erst durch das Verhältnis der Bühnenbreite zur Bühnenlänge recht hervor, und dieses betrage im römischen Theater $^1/_8$, im griechischen $^1/_{12}$. Dafs aber die durch die Entfernungen zwischen Tangente und Quadratseite, mag das die ganze oder mitunter mehr als die ganze Breite des Pulpitums sein, und zwischen Dreieck und Durchmesser gegebene, verhältnismäfsig kleinere Breite des griechischen und gröfsere Breite des römischen Pulpitums sich wie $^1/_8$ und $^1/_{12}$ verhalten müsse, um recht hervorzutreten, ist zu viel gesagt. Es ist dies doch schon sehr klar, wenn man, bei gleich grofsen 1. Kreisen, einmal diese, einmal jene Entfernung vor sich sieht, nämlich im römischen Theater um die Orchestra, den untern Halbkreis herum die Zuschauer, vor dieser die *frons scaenae* in einer Entfernung von noch 0,5 Radius, im griechischen von 0 Radius, das Proscenium aber unmittelbar am untern Halbkreis dort, dagegen hier noch in einer Entfernung von 0,207107 bis zur Quadratseite, entsprechend, wenn nicht noch etwas eingezogener, das Pulpitum. Dies kommt indessen nur für den festen Bau in Betracht. Für die Zeit der tragischen Aufführung aber ward das feste Pulpitum noch gegen den Durchmesser hin durch hölzernen Vorbau mehr als verdoppelt, so dafs diese ganze von A. Müller angeregte Frage fürs Pulpitum (doch nicht die *frons scaenae*) nicht zur Geltung kommt. Darüber sagt Vitruv nichts, weil er für den zur Aufführung um den Steinbau noch nötigen Holzbau keine Vorschriften macht. Freilich sagt er sogar überhaupt nichts, woraus das Vorhandensein eines solchen vor dem festen Pulpitum, das er bespricht, positiv folgen würde. Indessen stöfst man sich mit Recht sehr daran, dafs auf einem so schmalen Pulpitum die *actores* sollen agiert haben. Dörpfeld mifst deshalb dem Vitruv eine Verwechselung des *λογεῖον* mit dem *θεολογεῖον* bei. Gesehen hat er keins in Megalopolis, sondern etwas, einen Vorbau, den er als *θεολογεῖον* deutet. Dem aus der Schmalheit hergeleiteten Bedenken läfst sich aber eben durch die Annahme eines jedesmaligen hölzernen Vorbaues vor dem steinernen, festen Bau des Pulpitums begegnen. Dabei braucht man dem Vitruv nicht solche Irrtümer beizumessen, die sich keineswegs auf die Verwechselung von Theologeion und Logeion beschränken, sondern auch auf das erstrecken würden, was er über die *tragici et comici actores* und die *scaenici* sagt.

Nach dem Obigen soll nun das *tribus centris hac descriptione* sich auch aufs Pulpitum beziehen. Dafs dies blofs durch die Ziehung der Quadratseite und Tangente schon geschehen sei, wird man nicht behaupten. Man mufs also auch die 3 *centra* mit ihren Kreisbögen berücksichtigen. Dann

müssen der 2. und 3. Bogen am weitesten die *longitudo* des Pulpitums andeuten, und enger dazwischen die beiden Seiten des 1. Kreisbogens auch noch an einer Gliederung, die das Pulpitum betrifft, beteiligt sein.

Daraus, daſs das Pulpitum als Annexum der *scaena* gedacht ist, erklärt sich auch, daſs die Reihenfolge nicht *orchestra, pulpitum, scaena,* sondern *orchestra, scaena, (que) pulpitum* ist.

So lieſse sich denn etwa übersetzen: So, mit 3 Centren, dieser Abgrenzung (Figurbildung, Linienziehung), haben die Griechen eine umfangreichere Orchestra und eine mehr zurücktretende (zurückweichende, eingezogene) Scene nebst Pulpitum von geringerer Breite.

Ich komme zu den Worten *ab — ad, intervallo ad proscaenii partem.*

Aus dem *ab — ad* an sich folgt nicht, daſs zwischen 2 Punkten eine Verbindung durch eine Linie und dergl. hergestellt werden soll; vgl. vorher *ab ea regione ad extremam circinationem,* 120, 5. 6. Hier ist es indessen, wie der Zusammenhang ergiebt, der Fall; wie z. B. auch 234, 2. 3, 4. 5 *a planitia ad gnomonis centrum* und 234, 9. 10 *tunc a centro diducto circino ad lineam planitiae.*

Durch *ad* kann eine bloſse Annäherung, doch auch ein Ganzhingelangen ausgedrückt werden. Letzteres ist hier der Fall. Denn auf den Gedanken ist wohl noch niemand verfallen, daſs die Bögen zwischen *cornu* und *proscaenii pars* irgendwo, gleichsam im Leeren, endigen sollen, dürfen.

Die *proscaenii pars* reicht je von Tangente bis Quadratseite. Wo aber wird sie von dem 2. 3. Bogen getroffen?

Zunächst, was ist diese *sinistra, dextra pars?* Man braucht nicht genau von der Mittellinie an zu rechnen, sondern nur von der Mitte an. Wo aber hört diese auf? Es fehlt an jedem Anhalt dafür. Wohl aber läſst sich ein Anhalt für die Grenzbestimmung des Prosceniums in Vitruvs Vorschriften finden. Träfe der 2. und 3. Bogen einen *angelus,* Ecke des Prosceniums, so könnte es doch nicht gut *partem* heiſsen, möge der Schnittpunkt vom Ende des Kreisbogens und der Winkelspitze in der verlängerten Quadratseite oder in der Tangente liegen. Die Grenzlinie des Prosceniums nach der Seite zwischen Tangente und verlängerter Quadratlinie — denn über diese selbst geht es hinaus, wie oben erörtert ward — könnte zwischen Tangente und verlängerter Quadratlinie die Seite des Prosceniums, da also ihre *partem* treffen. Es fehlt aber an jeglichem Anhalt für einen bestimmten Punkt im Raum zwischen Tangente und verlängerter Quadratseite, wo auf seinem Lauf durch diesen Raum er aufs Proscenium stoſsen könnte. Bilden, sie selbst bilden kann dieser Bogenteil doch nicht, dann würde er ja von sich selbst gewissermaſsen getroffen, da er es ja wäre, der diese Grenze angäbe und bildete. Überhaupt erwartet man doch nicht eine gekrümmte Linie, sondern eine gerade als Grenze. Es ist aber die einzige bestimmte Linie, wofür wir irgend einen Anhalt in der ganzen Konstruktion Vitruvs finden, eine Senkrechte vom Endpunkte des 1. Durchmessers auf die Tangente (s. u. beim epidaurischen Theater).

Wie es nun hieſs *a proscaenii regione,* so heiſst es *ad proscaenii partem.*

Beide Male schwebt der Anschauung nicht bloſs die *finitio proscaenii* — sei es an der Längs-, sei es an der Breitenseite —, sondern im Gegensatz zu dem davor, daneben liegenden Raum (Orchestra, Eisodos und Parodos) das begrenzte Proscenium vor. Richtig drückt sich Leake 'Asia Minor', 1824, 323 aus: *These two curves, the semicircle and the proscenium, inclose the orchestra.* Das *Pulpitum of the Proscenium* rechnet er bis an die *curves,* das *Proscenium* noch weiter, ohne jedoch für dieses und die Scene, wie beim lateinischen Theater, bestimmte Grenzen zu setzen.

Das *ad* bedeutet nun an sich nur eine Annäherung, eine Bewegung in die unmittelbare Nähe eines Punktes, nach einem Punkte hin. Das kann aber hier nicht die ganze Meinung sein. Zunächst ist nur gesagt, daſs der 2. 3. Bogen die Richtung nach der *proscaenii pars* haben soll. Allein mitgedacht ist doch, daſs er weiter, dahin gelangt; auch in sie hinein? Ausgeschlossen ist auch das nicht. Vgl. Klotz 'Handwörterbuch' unter *ad;* S. 99a oben; 100a, *b;* indem es nicht selten bloſs auf den Willen des Sprechenden ankommt, wie er sich ausdrücken will, so daſs es auch das Hineinkommen in und Sichbewegen durch den Raum mit bezeichnet, wohin die Bewegung gerichtet ist, ganz wie auch im Deutschen nach Hause, nach der Stadt, zur Börse und dergl. gesagt wird.

So ist hier gedacht, daſs der 2. und 3. Bogen bis an die *finitio proscaenii* und weiter bis an die Tangente gezogen wird. Er dient der Konstruktion, und es ist nicht erforderlich, daſs bestimmte Bauteile längs des Bogens laufen und in dem wirklichen Bau vorhanden sind. Genelli 'Th. z. Ath.' 46.

Proscaenium ist das vor der *scaena*. Dabei sind aber die πάροδοι, *aditus* ausgeschlossen; es ist also *scaena* nicht als das gesamte Bühnengebäude gedacht, 118, 9. 10, das teilweise ja hinter den πάροδοι liegt. Vor der *scaena* befindet sich aber teils die Dekoration, die aufrechte, teils der vortretende Vorbau, wovon das *pulpitum* den Teil bildet, wo die *actores in scaena peragunt.*

Von der *scaena* als dem Ganzen, vorzugsweise aber fast nur in diesem Sinn handelt Vitruv vor dem Abschnitt über das griechische Theater. Unter den *ipsae scaenae* 119, 10 sind die Scenengebäude im Gegensatz zu den vorher besprochenen *gradus diazomata plutei itinera ascensus pulpita tribunalia et alia* 119, 1. 2 gemeint, wie 116, 26 *Ipsius theatri* nach der Auseinandersetzung über die *echea* steht. Dies folgt aus dem Inhalt des über die *Ipsae scaenae* nun Gesagten. Denn darin ist, mit Ausnahme des in 119, 18. 19 über die *aditus* Angegebenen, nur von der Baulichkeit, die dekoriert werden kann, und dann von der mit Dekoration versehenen die Rede.

Man muſs das *Ipsae* nicht vom festen Bau im Gegensatz zu seiner Dekoration fassen; im Sinn von αὐτός, Kühner 'Ausf. Gramm.' II 562 Anm. 2a. Denn nachher 119, 19. 20 ist von *genera scaenarum tria* die Rede; welche *genera* nach dem Folgenden durch das Hinzukommen der Dekoration zum festen Bau entstehen. Letzterer ist eine *regia,* die *hospi-*

talia hat, aber darauf berechnet ist, dekoriert zu werden. Dies geschieht durch tragischen, komischen, satyrischen Schmuck. Ausdrücklich heifst es von gewissen Stellen in den *scaenae,* deren *rationes* 119, 10 angegeben werden sollen, sie seien *spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci περιάκτους dicunt.* In diesem Sinn heifst es 158, 20 ff.: *Agatharchus scaenam fecit,* was nicht heifsen soll, Agatharchus machte, malte eine Dekoration, sondern durch Hinzufügen derselben zum Bau eine *scaena,* nach dem Sprachgebrauch, wie er auf 119 ist, ein *genus scaenae.* Vitruv giebt 158. 159 überhaupt die Quellen an, die er als Baumeister, nicht als Maler, für sein Werk benutzt hat. In diesem Zusammenhange sagt er, dafs *primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit;* und wenn er fortfährt, dafs *Democritus et Anaxagoras* über dieselbe Sache schrieben, wie man perspektivisch malen müsse, damit die Bilder *in scaenarum picturis* den Schein von Gebäuden gäben, so liegt eben darin, dafs diese *picturae* Teile der *scaenarum* sind; und weiter, dafs Agatharchs *scaena* ebenso zu verstehen ist.*) Stuart (s. u. in der Anm.) scheint zu meinen, dafs die ganze Mauer (*entirely*) dekoriert ward. Dazu war sie jedoch zu hoch, so dafs dadurch ein grofses Mifsverhältnis zwischen Höhe und Breite der dargestellten Gegenstände in den meisten Fällen entstanden wäre, insonderheit bei Gebäuden. Daher sagt auch Pollux IV 124, die *μέση* sei *βασίλειον ἢ σπήλαιον ἢ οἶκος ἔνδοξος,* 125 *ἡ δεξιὰ θύρα ξενών ἐστιν, εἱρκτὴ δὲ ἡ λαιά,* 128 *καθ' ἑκάστην θύραν, οἱονεὶ καθ' ἑκάστην οἰκίαν.* Thür und Umgebung derselben stellten einen Teil dar, den zum Ganzen entsprechend auszuführen der Phantasie überlassen blieb.

---

*) Sehr gut entwickelt dies Stuart 'Antiquities of Athens', London, Priestly and Weale, 1825, II p. 82: *The front of the scene seems to have been a distinct species of composition, by no means recembling any place in which the spectators could suppose that the imaginary business of the drama was transacted; and should we allow it to have represented a palace, as the Marchese Galiani has suggested* (Vitruv. p. 190, n. 1), *it must have appeared an insufferable absurdity, had Prometheus chained to a rock, or Philoctetes crawling out of his cavern, or Electra issuing from her cottage, altered their groans, or bewailed their distresses in the midst of a magnificence totally repugnant to the situation in which the poet has placed them. Or if, on these occasions, we suppose a rock, or a cavern, or a cottage, were for the time brought on the stage, they would have ill consisted with the architectural ornaments of the front of the scene; such heterogeneous objects could not, surely, have existed together, during a theatrical representation.* In der Anmerkung d führt Stuart dann den gefesselten Prometheus, die Perser, die Eumeniden; den Philoktet, den Ajax, den Oedipus Coloneus; die Iphigenie auf Aulis und Tauris, die Eurip. Elektra an und sagt: *In all there instances, the painter, it must be allowed, was a useful assistant to the magician, who 'modo me Thebis, modo me ponit Athenis'.* Im Text spricht er dann seine Meinung so aus: *I must therefore suppose this stately front was entirely concealed during the time of acting, and that some painted scene, and other decorations, were introduced, which, having relation to the subject exhibited on the stage, by reconciling the eyes of the spectators to the requisite ideas of locality, contributed to add a species of theatrical probalility to the representation, which the invariable front of the scene, if produced on all occasions, would unquestionably have destroyed.*

Die *mediae valvae* der *scaenae ornatus habent aulae regiae,* in der eben besprochenen Ausdehnung. Rechts und links davon sind *hospitalia,* andeutende Nachbildungen solcher durch 2 Nebenthüren mit Umgebung, vgl. 150, 7 ff. Darauf folgen, *secundum* sc. *sunt,* somit in derselben Richtung, d. i. nach den Seiten, *spatia ad ornatus comparata,* Räume, die im festen Bau an sich keinen Schmuck haben, doch für Schmuck eingerichtet sind. Die *valvae,* auch dem Gegensatz zu den Periakten gemäfs die *hospitalia,* jene ausdrücklich, diese der Andeutung nach, haben *ornatus* und können einen ferneren Schmuck, Dekoration, bekommen; die Periakten sind in dem Bau an sich schmucklos. Es sind nackte Bretter, in Form von Prismen. So bietet der feste Bau an sich einen im grofsen geschmückten Anblick, den einer *regia* mit *hospitalia,* enthält aber auch ungeschmückte, nackte Stellen, die Periakten. Sie sind Teile der *scaenae.* Dafs sie von der *frons scaenae* getrennt auf *proscaenium, pulpitum,* davor stehen, davon ist nichts angedeutet. Sie gehören in die *rationes explicatas* der *scaena* hinein. Es heifst 119, 12 *secundum* von ihnen, was auf *dextra ac sinistra* zurückgeht, also in derselben Richtung liegt. Nachher heifst es wieder *secundum* von den *versurae procurrentes.* Diese *procurrunt* von der *frons* aus, und so liegt auch das früher Genannte, Thüren, Periakten in einer Flucht, in der Flucht der Ecken von wo aus das *procurrere* stattfindet. Auf das *in fronte* 119, 15 berufe ich mich bei meiner Demonstration nicht, weil das auf die *frons* der Periakten, ihre dem Publikum jedesmal sichtbare Seite geht. Allein sie bilden in den *rationes* der *scaena* ein Glied je rechts und links, stehen somit nicht vor der *scaena,* d. i. hier der sichtbaren *scaena,* also der *frons scaenae.*

Sodann folgen *versurae procurrentes,* verspringende, doch wohl rechteckig nach dem Zuschauerraum vorspringende Mauern. Diese *efficiunt aditus in scaenam.* Mit Unrecht hält sie Philander, auch Tölken 'Über die Eingänge u. s. w.' in 'Über die Antigone u. s. w.' S. 61 für die Periakten, denn sie sind *secundum ea loca,* die bei den Griechen Periakten heifsen. Sie *efficiunt aditus in scaenam;* nicht *ad scaenam,* womit das Bühnengebäude im engern Sinn, das aufrechtstehende mit der *frons* gemeint sein müfste, sondern *in scaenam,* in die Scene, so dafs wir an den Teil des gesamten Scenenbaus zu denken haben, der vor der *frons* liegt, ans *proscaenium, pulpitum,* in dessen Fläche, Oberfläche hinein die *aditus* führen. Doch wie, woher? Sie machen Zugänge, indem sie zwischen sich und dem Gegenüberliegenden eine offene Stelle lassen. Man vergleiche Cäsar B. G. IV 10: *Mosa... parte quadam ex Rheno recepta, quae appellatur Vahalis* [*Vacalus* Dinter], *insulam efficit Batavorum;* ebenda nachher: *Rhenus... multis ingentibusque insulis effectis... in Oceanum influit.* Das Wort *aditus* kommt vorher 118, 7 von Zugängen in die *orchestra* vor, wozu *itinera* unter den Zuschauersitzen durch führen, von deren *supercilia,* Oberschwellen, bei der Stelle, wo sie sich in die Orchestra öffnen, die Rede ist. Diese Stellen sind die, wo die *aditus* sind: *orchestra inter gradus imos quam diametron habuerit, eius sexta pars sumatur, et in cornibus utrimque ad aditus eius*

mensurae perpendiculo inferiores sedes praecidantur, et qua praecisio fuerit, ibi constituantur itinerum supercilia; ad aditus für Zugänge, um Zugänge herzustellen. Von diesen *aditus* ist 119 nicht die Rede, sondern von *aditus in scaenam.* Mit *facere* findet sich *aditus* 129, 5. Die ganze Stelle lautet: *Quae in moenibus necessaria videbantur esse ut apte disponantur, perscripsi. de opportunitate autem portuum non est praetermittendum, sed quibus rationibus tueantur naves in his ab tempestatibus explicandum. hi autem naturaliter si sint bene positi habeantque acroteria sive promuntoria procurrentia, ex quibus introrsus curvaturae sive versurae ex loci natura fuerint conformatae, maximas utilitates videntur habere. circum enim porticus sive navalia sunt facienda sive ex porticibus aditus ad emporia, turresque ex utraque parte conlocandae, ex quibus catenae traduci per machinas possint.* Es sind 2 *promuntoria* gedacht, zwischen denen die Einfahrt hineingeht, wie sich aus *turresque ex utraque parte* — der Einfahrt — *conlocandae* (vgl. das pompejanische Hafenbild bei Guhl und Koner) ergiebt. Da, wo sie einander gegenüberstehen, nahe zusammentreten, ist eine Art Ecke, von wo, aus der Küstenlinie, die von beiden Seiten her in den Vorgebirgen endet, nach innen der Hafen zurücktritt, von jedem *promuntorium* nach innen die Küste in Krümmung oder mehr geradlinig in Versuren umbiegt. Längs der Versuren sollen *porticus* gemacht werden und aus diesen *aditus* in die Emporien. So ist hier wohl an die *aditus* aus den vorspringenden, bis an den Zuschauerraum vorspringenden Mauern an den Seiten des Aufführungsplatzes, wie in Aspendos, gedacht. Da hier Allgemeines gesagt ist, wovon nachher fürs griechische Theater keine Ausnahme gemacht wird, so ist auch für den Fall von Versuren die Rede, wenn diese, wie im griechischen Theater, nicht bis an den Zuschauerraum, sondern nur bis an die εἴσοδοι, die offenen Eingänge in die Orchestra reichen. Von *aditus* in die Orchestra, also *aditus* aus diesen εἴσοδοι, ist auch für griechische Theater auf p. 119 keine Rede. Es ist nun aber doch ein sonderbar abgekürzter Ausdruck, zu sagen *secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam,* wenn dies *efficiunt* weiter nichts meint als: Ausgänge aus den Versuren werden hergestellt, die Versuren (die vorspringenden Bauteile, Mauern, Wände) bilden Zugänge, ohne dafs irgendwie gesagt ist, wie p. 118, sie enthalten Öffnungen, Ausgänge aus dem Innern, Zugänge nach dem Draufsen aus Wegen, die von innen her kommen. So möchte denn wohl darin noch mehr liegen, so dafs dann das eben Gesagte mitgemeint sein kann. Wir kommen nämlich von den Periakten her, die in der Front der Scene liegen, und stofsen dann auf die Versuren. Dadurch werden wir darauf geführt, zunächst an die Stellen zwischen beiden zu denken und da die *aditus* zu suchen. Hier kommt die Bedeutung von *efficere* zur Geltung, die es Cäsar Bell. Gall. IV 10 hat. Die Maas kommt von Westen; durch Aufnahme der Waal, d. i. eines Teils vom Rhein, nämlich des linken, gröfsern Arms von dem sich teilenden Rhein, bildet sie die *insulam Batavorum.* Zuerst fliefst ein wenig mächtiger Arm bei dem Fort Andries herüber, dann vereinigt sich die noch vollständig getrennt bleibende Haupt-

masse der Waal bei Workum mit der Maas. Der Rhein also, der längere Strom, kommt von den Alpen her, ihm tritt gegenüber die Maas, und durch Zusammentreten mit seinem Hauptarm bildet sie die *insulam Batavorum* zwischen beiden. Wie nun hier ein Festes zwischen 2 Beweglichen, 2 Flüssen, gebildet wird, so wird bei Vitruv eine Öffnung, ein Zugang, durch 2 Féste gebildet, beide Male durch Hinzutreten eines Äufsern zu einem andern Äufsern jenseits des Dazwischenliegenden; das Hinzutretende *efficit*. Von der Ecke aus gerechnet, treten die Versuren den Periakten gegenüber und bilden so zwischen sich *aditus*. Diese *aditus* sind das Nächstliegende im Text. Man kommt *in scaenam* nicht erst von den Seiten her, aus den Versuren heraus, sondern schon aus der Front bei den Ecken her, neben der durch die Thüren und aus der durch die Periakten hier dargestellten Örtlichkeit vom Hintergrunde heraus. Es führen beiderseits, *a foro* wie *a peregre,* sowohl von dem Hintergrunde als von der Seite her Zugänge *in scaenam*. Das liegt in dem *efficiunt*. Das liegt in Beziehung auf die Seiten darin, indem da beide Wände der Thüren aus den Versuren als das *efficiens* gedacht sind, wie es bei Cäsar nachher analog in den Worten *Rhenus... multis ingentibusque insulis effectis* der Fall ist. Man braucht also nicht mit Schönborn 'Scene' 47 aus dem Umstand, dafs die *versurae* vor den *aditus,* das *efficiens* vor dem *effectum* steht, zu schliefsen, dafs nur in den Seitenflügeln der Scene die letzten Thüren des Pollux zu suchen sind. Sie können auch hinter den Periakten angebracht sein, wenn diese, wie wahrscheinlich, etwas schräg aus der Flucht vortreten. Denn wenn die Versuren mit ihnen *aditus* bilden, so liegt die Vorstellung sehr nahe, dafs von der Nebenthür und ihrer geradlinigen Umgebung die Periakten divergierend absetzen und so die Dekoration der Gebäude einfriedigen und abschliefsen. Man braucht sich diese *machinae versatiles trigonoe,* 119, 14, nicht als ganz aus bretternen Wänden zusammengesetzte Prismen zu denken; der leichteren Drehbarkeit halber mochten sie aus hölzernem Fachwerk bestehen, über das die ὑφάσματα ἢ πίνακες als καταβλήματα, Pollux IV 131, herabgeworfen wurden. Die hintere Seite mochte frei bleiben, einfach mit schwarzem oder weifsem Gewebe bedeckt werden, durch das man leicht langen konnte, um sie an Griffen oder sonstwie zu drehen, namentlich wenn mehrere anfafsten. So konnten sie auch auf Holzboden des Pulpitums, das dicht an der *frons* begann, stehen, und es ist erklärlich, dafs sich im Fufsboden von Scenentrümmern keine Andeutungen von Periaktenstellen finden. Fand keine Scenenveränderung während einer Aufführung eines Stückes statt, so konnte man die beiden Seiten, die nicht *speciem ornationis in fronte* trugen, auch dekorieren oder undekoriert lassen und nach der Aufführung des Stücks dekorieren und dann die Periakte drehen. In diese *aditus* zwischen Periakte und Versur konnte man durch die etwa vorhandenen erwähnten Thüren hinter den Periakten kommen, Pollux IV 126 εἶεν ἄν, oder aus weiter in das Scenengebäude von den *aditus* zurückgehenden *itinera,* wie bei den *aditus* in die Orchestra. Von den πάροδοι, den auf das Pulpitum führenden Wegen von aufsen her, wie der Seite her, sind die *aditus* hier jedenfalls verschieden.

Denn diese *πάροδοι* setzen die Abwesenheit der Versuren voraus, die nämlich je zwischen sie und die *aditus* aus den Versuren treten. *Itinera* durch die Versuren zu diesen *aditus* aus ihnen werden nicht erwähnt und sind für den Namen *πάροδοι* nicht in Betracht zu ziehen. Man könnte *in abstracto* an Wege zwischen der Vorderseite, Front, der Versuren und dem Analemma des römischen Theaters, der *εἴσοδοι* in die Orchestra des griechischen Theaters denken, so dafs diese Vorderseite mit der *εἴσοδος*, dem Analemma das *efficiens* wäre. Doch ist von einer Tiefe der Versuren nach aufsen hin, den Seiten hin keinerlei Rede; irgendwelche Andeutung also von solchen neben den Versuren entlang nach dem *pulpitum* laufenden Wegen ist nicht gegeben. C. L. Stieglitz 'Beiträge' I 180, Tafel I 10, setzt die Parodoi zwischen Analemmata und Flügelfrontenraum als in der Richtung der Langseite des Pulpitums an den Ecken von diesem in die Orchestra ausmündende, von aufsen durch die Orchestra auf die Bühne führende Wege; wobei er links und rechts vom Zuschauer aus für Heimat und Fremde nimmt. Nach Pollux IV 126. 127 ist das bei den Periakten umgekehrt. Wenn sie, *εἰ δ' ἐπιστραφεῖεν ἄν*, nach der Mitte zu gedacht wurden, so änderte die rechte *τὸ πᾶν*, beide zusammen *χώραν*. Auch die rechte änderte *χώραν*, die Gegend; die rechte, mochte sie allein oder mit der linken zugleich gedreht werden, änderte *τὸ πᾶν*, das All, indem sie nämlich durch Tag und Nacht, Sonne, Mond und Sterne anzeigte, zu welcher Zeit das Stück spielte. Das wollte man doch auch wissen; das Stück spielte ja auch immer draufsen.

Vorher ist indessen, 117, 22, von *itinera versurarum* die Rede. Der Zusammenhang der Stelle bestätigt meine Erklärung der *aditus* auf 119, 19. Die Stelle lautet: *cunei spectaculorum in theatro ita dividuntur, ubi anguli trigonorum, qui currunt circum curvaturam circinationis, dirigant ascensus scalasque inter cuneos ad primam praecinctionem, supra autem alternis itineribus superiores cunei medii dirigantur. ei autem, qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero VII. reliqui quinque scaenae designabunt compositionem, et unus medius contra se valvas regias habere debet, et qui erunt dextra ac sinistra hospitaliorum designabunt compositionem, extremi duo spectabunt itinera versurarum.* Hier ist von 12 Dreieckswinkeln die Rede, von denen 7 unter, 3 über dem *latus proximum* liegen; es gilt das also nicht fürs griechische Theater, wo von den 12 Quadratwinkeln 8 unter, 2 über dem *latus proximum* liegen, während bei beiderlei Theatern die 2 übrigen Dreiecks-, Quadratwinkel am *latus proximum* liegen. Das von diesen Winkeln im römischen Theater Gesagte gilt also nur fürs römische. Damit ist aber nicht gesagt, dafs die übrigen *termini* hier einen speziell römischen Sinn haben; und das gilt auch für die *itinera versurarum.* Immerhin kann man aber auch fragen, ob nicht wenigstens rücksichtlich der je 2 Winkel am *latus* eine gewisse Analogie stattfinde. Grammatisch geht nun *ei* auf *cunei* zurück und steht *in imo* zu *supra* in Gegensatz. Dann wäre nicht *anguli* das Subjekt; und der passivische Satz *dirigantur* wäre der Satz, auf den *autem* zurückginge. Indessen könnte dieser doch auch eine amplifizierende Parenthese sein, so dafs wie vorher *dirigant,* so nachher *designabunt, debet*

designabunt, spectabunt auf die *anguli* geht; und dafür entscheidet das *contra se,* denn das geht doch auf die Winkelspitze, nicht auf die Fläche zwischen seinen Schenkeln. Die Winkelspitze hat 2 Beziehungen, eine nach aufsen und eine, die Winkelöffnung, nach innen. Die nach aufsen ist gemeint, sofern die *anguli* die *scalaria* bestimmen. Eine halbierende Linie von innen durch die Spitze nach aufsen bezeichnet in ihrer Verlängerung die bezügliche Treppe. Zwischen den Treppen, je 2, liegt je ein *cuneus ad primam praecinctionem* gegenüber der Konstruktionsfläche des Raums zwischen den Schenkeln, die in der Form einem *cuneus* gleich ist, der ausgeführte *cuneus* der *cavea* (den nicht etwa die verlängerten Schenkel nach aufsen bilden). Anders ist es bei den 5 Winkeln. Sie liegen über und an der nächsten Dreiecksseite. Man kann bei den 3 also nicht die *designatio* der *compositio scaenae* aufsen gegenüber der Winkelspitze suchen. Mufs man es aber innen gegenüber der Winkelöffnung, so kann das zunächst bei dem *contra se* des *medius angulus* nicht wohl anders als durch eine ihn halbierende Senkrechte auf die Dreiecksseite geschehen; was dann eine Analogie zu der Halbierung der 7 unter der Dreiecksseite bildet. Das Halbieren ist auch im übrigen nahe gelegt, wenn auch das *designabunt* bei *hospitaliorum compositionem* dies nicht so scharf wie das *contra se* ausdrückt. Das *designabunt* hier ist aber eine Wiederholung des vorhergehenden allgemeinen *scaenae designabunt compositionem* und schliefst die Halbierung nicht aus, ist aber gewählt, weil die Quadratseite den beiden Winkeln rechts und links nicht gerade, sondern schräge gegenüberliegt. Diese 3 Winkel also *designant* durch ihre Öffnung, die Winkelöffnung. Die *extremi* können das nicht; denn ihre Öffnung geht weit in das vom 1. Kreis unter der Dreiecksseite Liegende hinaus. Aufserdem sollen sie, auch sie, die Komposition *scaenae* designieren. Das *spectare* ist folglich von der Winkelspitze nach aufsen und nicht von der Winkelöffnung nach innen zu nehmen. Halbieren wir aber analog den 10 andern Winkeln auch diese beiden, so geht die Verlängerung der Halbierungslinie direkt von der Dreiecksseite ins Scenengebäude. Dieses, seine Front, liegt vor den Zuschauern, den Hauptzuschauern, nur ein wenig breiter als die Dreiecksseite, frei da, in der Ausdehnung des Durchmessers der *ima circinatio.* Die Periakten können doch nicht nach aufsen von dieser Ausdehnung und die Versuren noch weiter seitwärts hin über sie hinaus gedacht werden. Die Räume zwischen den Analemmata und den Verlängerungen der bis auf Durchmessergröfse verlängerten Dreiecksseite um je 1 Radius weiter können also nicht die *itinera versurarum* sein, etwa die Wege, die von und zu den Eingängen der jenseits der Durchmesserlänge in diese Räume irgendwo hinein vorspringenden Wände, Mauern führen. So bleibt denn nichts als diese *itinera* an den Enden des dekorierten Mittelteils des Gesamtgebäudes zu suchen, sie, in den und aus dem Hintergrund dort führend, in der *scaena,* dem Bau hinter der Dreiecksseite oder etwa zwischen dem Mittelteil und den Seitenteilen zu suchen. Dahin *spectant* eben auch die Spitzen der beiden *extremi anguli.* Da also sollen Versuren sein, die man sich aber nicht sehr weit, bis an die Analemmata vorspringend, zu denken hat.

Genelli 'Theater z. Athen' 44 meint, Vitruv nenne die Parodoi, die Zugänge — die Ausgänge, Eingänge eben jener Räume, die Teile des Dramas, des Ganzen, was von den Eingängen von draufsen von links nach rechts, frei bis an den Durchmesser in der Mitte reichend, dann zwischen Scenengebäude und Analemmata mit seinen Enden liegt — Versurä, weil, sowohl von der Scene als von dem Platze der Orchestra aus, man in dieselben hinein sich wenden müsse. Dem aber widerspricht, dafs nach Vitruv 119, 18 die Versuren *procurrentes* sind. Dafs an der genannten Stelle solche *itinera* in und aus dem Scenengebäude führen, dafür spricht auch Pollux IV 126, dafs die linke Periakte, die *ἑτέρα*, *θεοὺς θαλαττίους ἐπάγει*. Dies kann sie offenbar nur thun, indem sie gedreht wird, und Meergötter müssen doch wohl unten an ihr hereinkommen. Sie sollen aber dann zum Spiel gehören und nicht nach aufsen nach der Seite sich entfernen, sondern nach der Mitte sich bewegen. Somit wird eine Frontseite der Periakte fortgedreht und diejenige hintere, die nach der Seite der Versuren liegt, wird von der Seite her hervorgedreht; daran sind unten die Götter irgendwie angebracht, und diese Periaktenseite stellt Meer dar. Diejenige Periaktenseite, die bisher Front war und divergierend von der Nebenthür vortrat, dreht sich dann nach innen zugleich fort. Dabei entsteht eine kleine Lücke zwischen Periakte und Nebenthür, Vergil Georg. III, 24: *scaena ut versis discedat frontibus.* Dieser Bewegung entspricht auch Pollux IV 126 das *ἐπιστρεφεῖν*. Stieglitz 'Geschichte der Baukunst der Alten', 1792, 343 setzt die Periakten falsch an die Seitenwände, die mit der Wand im Hintergrunde die Scena seien. Vielmehr sind die *aditus* dazwischen. So setzt sie auch Galiani zwischen die *scena* und die Sitze oder Stufen, *appresso.* Stieglitz nennt die 3 Wände, die Wand im Hintergrunde und die beiden Seitenwände, die eigentliche Scena; den Platz vor ihr, wo die Schauspiele aufgeführt wurden, Proscenion; und Parascenion den Raum hinter der Scena, der für die Schauspieler bestimmt war, die sich dort aufhielten und ankleideten, und wo die Veränderungen der Scena gemacht wurden. Die Orchestra hatte nach ihm, 342, ebenfalls drei Teile. Der erste gehörte den Mimen und Tänzern, die hier in den Zwischenakten ihre Vorstellungen gaben. Der zweite war etwas erhaben und für die Chöre und Thymelici bestimmt und hiefs Logion (gegen Vitruv). Den dritten Teil, der da, wo bei uns das Orchester steht, am Fufs der Scena lag und daher Hyposcenion hiefs, nahm die Musik ein (bei Pollux IV 124 aber *ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον* nicht auf *θέατρον*, sondern auf *ὑποσκήνιον* zu beziehen, und *λογεῖον* gehört zur *σκηνή*, wo *ἔκειτο βωμὸς ὁ πρὸ τῶν θυρῶν*).

Im lateinischen Theater liefs man die Analemmata rechtwinklig absetzen, weil der obere Halbkreis der Orchestra auch nur teilweise, wie der untere ganze, nicht mit zum Schauplatz eines Chors gehörte.

Die 3 Einrichtungen vor der Nebenthür, Wieseler 'Theatergebäude' III 8 vgl. S. 26, die Gau für die genannten Periakten ansieht, sind es nicht. Doch könnten sie zu anderen Periakten dienen. Pollux IV 130 nennt das *κεραυνοσκοπεῖον* eine *περίακτος ὑψηλή*. Dies war eine sonst nicht vorhandene,

aufserordentliche Periakte. Die gewöhnlichen waren niedriger, leichter drehbar.

Die Periakten sind doch wohl als Holzbauten anzusehen. Es ist nichts im Wege, auch die Versuren aus Holz herstellen zu lassen. Was von ihnen gesagt ist, bildet den Schlufs des ersten allgemeinen Abschnittes über die *scaenae* und schliefst sich an das über die Periakten Gesagte an. Es folgen Bemerkungen über die *genera scaenarum tria* (s. S. 433 f.). Diese *genera* entstehen durch Dekoration, die, wenn nicht ganz, doch teilweise aus Holz gemacht zu denken sein werden. Da sie nicht zum festen Bau gehören, sondern aus solchem und aus *ornatus* bestehen, so gilt auch nicht als Kanon der Exegese für diese Stelle, dafs Vitruv als Baumeister nur vom festen Bau handle, wie G. Hermann will, N. Jen. Allg. Litztg. 1843, 596. Zur Anbringung der tragischen, komischen, satyrischen *ornatus* hatte aber die feste *frons scaenae* Einrichtungen, die sowohl körperlichen als flächenartigen, Bildhauer- und Malerschmuck ermöglichten.

Um sich die Einrechnung des *pulpitum* in die *scaena* anschaulich zu machen, mufs man sich das Verhältnis seiner Höhe, 10—12 Fufs nach 120, 20, zu derjenigen des Gebäudes und der Front des Gebäudes vergegenwärtigen, welches etwa 1. 8 beträgt. Auch mag an die Überdachung des Pulpitums dabei gedacht werden. Vgl. Philander, zu Vitruv, Genevae 1586 p. 190, wo er zu den etwas ungenau angegebenen Worten 120, 16—18 zur Erklärung von *scena* anführt Cassiodor. Variarum lib. II [?]: *Est autem scena frons theatri, id est ea theatri pars, quae ab uno eius cornu ad alterum cum coopertura ducebatur* (vgl. z. B. die Spuren des Dachs in Aspendos), *quod fieret theatrum in hemicyclii fere formam. Ea (scena) aut versatilis fuit* u. s. w. nach Servius lib. III. Georg. Ferner führt er an aus Cassiodori epistola ad Symmachum: *Frons autem theatri scena dicitur ab umbra luci densissima, ubi a pastoribus inchoante verno diversis sonis carmina cantabantur;* und fügt hinzu: *Placidus vero grammaticus dicit esse cameram hinc inde compositam, quae umbrae loco in theatro erat, in quo ludi actitabantur. item scenam vocari arborum in se incubantium quasi concameratam densationem, ut subterpositus legere possit.*

Über einen auf die Zuschauer sich beziehendem Zweck der Konstruktion vom 2. und 3. Centrum aus können wir aus Vitruv nichts entnehmen; sei es der, schlechte Plätze abzuschneiden, die übrigens nicht schlechter gewesen wären, als manche bei uns im ersten Rang sind, sei es der, mehr Platz für das ein- und ausgehende, hier sich häufende Volk zu gewinnen. War das eine gute Folge, so war es doch nicht der bestimmende Zweck. Was nach Vitruv die Griechen dadurch erzielten, das mufs er auch als den für sie bestimmenden Zweck angesehen haben.

Dafs Vitruv von der Thymele nicht spricht, dies Wort sich bei ihm überhaupt nicht findet, erklärt sich daraus, dafs zu seiner Zeit die tragischen und komischen Aufführungen auf der Thymele nicht mehr stattfanden. Doch findet sich 120 eine Reminiscenz, indem er sagt: *(apud eos,* nämlich *Graecos) tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices*

suas per orchestram praestant actiones; itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur. Dies deutet auf eine mit dem Begriff *thymele* zusammenhängende Einrichtung der Orchestra für die *reliqui artifices,* wozu auch die Choreuten gehören; denn *actores* sind nur Schauspieler (Wieseler 'Thymele' Anm. 87 schliefst die Choreuten der Tragödie und Komödie aus, ohne einen Grund anzugeben). Vitruv will mit *peragunt* sagen, dafs die griechischen *actores* immer in der *scaena,* auf den Pulpitum bleiben, also nicht in die Orchestra kommen; kommen denn die Choreuten der griechischen Tragödie und Komödie nicht dahin? zu wem sonst sind denn die *actores* ein Gegensatz in der griechischen Tragödie und Komödie? In *per orchestram* hat das *per* aber nicht die Bedeutung der zeitlichen Dauer, wie in *peragunt,* sondern deutet auf sich bewegende *artifices.* Mochten nun auch *artifices* in ihr stehen, hier und da in ihr, *per,* durch sie hin bald da bald dort stehen, so ist doch hauptsächlich an sich bewegende *reliqui* gedacht; und davon mufs es manche Arten gegeben haben, denn es heifst eben *reliqui.* Das müssen doch gerade vorzüglich die Choreuten mit ihren Flötenspielern, soweit diese nicht standen, gewesen sein. Sollten das denn blofs die der kyklischen Chöre sein? Für diese ward die Orchestra zur kyklischen Thymele eingerichtet. Aber warum sollen die der Tragödie und Komödie nicht mit gemeint sein? Sind sie etwa keine *artifices* in eigentlichem Sinn? Aus dem *reliqui* folgt doch, dafs auch die genannten *actores* hier *artifices* sind. Wieseler meint, es habe nur ein Gerüst, Thymele, für beiderlei Choreuten in der Orchestra gegeben; darüber siehe beim Theater von Epidaurus unten. Hier kommt es zunächst nur darauf an, ob sich in unserer Stelle überhaupt eine Andeutung eines Gerüstes (Thymele) für die Tänzer finde. Nun will Vitruv eben die Namen davon herleiten, dafs es bei den Griechen einen zwiefachen Platz im Aufführungsraum gegeben habe. Es wäre aber die genaue Parallele der Namen gewesen: *scaena scaenici* und *orchestra orchestici (orchestrici).* Warum wird denn *orchestici* mit *thymelici* vertauscht? Am meisten analog ist die Namenerklärung doch, wenn die *orchestra* bei der Aufführung zur *thymele* ward, eingerichtet ward. Reber Übersetz. 153 sagt ungenauer: als Skeniker (die auf der Bühne Auftretenden) und als Thymeliker (die um die Thymele Auftretenden), wobei er sich also Thymele als einen kleineren Bau, wohl Altar vorstellt; indem er vorher *peragunt* und *per orchestram* durch „auf der Bühne spielen“ und durch „auf der Orchestra“ überträgt. Darum braucht man indessen nicht die Thymele *used as synonymous with the whole orchestra* (Leake a. a. O. 325) aufzufassen, sondern kann den überbauten Teil des Ganzen, der Orchestra, Thymele, den nicht überbauten Konistra, den ganzen, sei es teilweise überbauten, sei es ganz unüberbauten vor dem Hauptteile, der überbaut oder zur Überbauung bestimmt war, Orchestra nennen.

Anhang zu III A.

Die Quellen der sich entwickelnden Baugeschichte, woraus er geschöpft habe, giebt Vitruv im 7. Buch p. 158. 159. 160 an, darunter gegen Ende *Terentius Varro de architectura.* Besonders zu beachten ist für unsere Zwecke hier, was er zu Anfang von § 11 sagt: *Igitur tales ingressus eorum quia ad propositi mei rationes animadverti praeparatos, inde ..... progredi coepi. namque primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam scaenam fecit et de ea commentarium reliquit, ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas naturali ratione respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scaenarum picturis redderent speciem et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur.* Worauf es Vitruv ankommt, ist, die Gewährsmänner zu nennen, aus deren Werken er schöpfte. Vgl. VII 1 *Maiores cum sapienter tum etiam utiliter instituerunt, per commentariorum relationes cogitata tradere posteris, ut ea non interirent, sed singulis aetatibus crescentia voluminibus edita gradatim pervenirent vetustatibus ad summam doctrinarum subtilitatem* u. s. w. Dann VII 10: *ego vero, Caesar,* u. s. w.

In 11 nun sagt er: *primum* u. s. w. Es ist nicht zu erwarten, daſs er mit bloſser Malerei anfängt, während er über Architektur schreiben will; das wird auch durch alles Folgende bestätigt, wo er nur Schriftsteller über Architektur als seine Quellen aufzählt. Er sagt dann auch, daſs er *scaenam fecit,* was mehr ist als *pinxit.* Wenn dann, mit der Anknüpfung *ex eo moniti,* von Demokrit und Anaxagoras gesagt wird, daſs sie *de eadem re scripserunt,* so ist das erklärende *quemadmodum* u. s. w., was bloſs von Malerei handelt, als beschränkende Präzisierung zu fassen, daſs sie nämlich zwar *de eadem re* schrieben, doch insofern als dabei von Malerei gehandelt ward. Für das *scaenam fecit* ist aber das in § 14 Gesagte heranzuziehen: *praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt,* und das 119, 10 ff. über die *scaenae ipsae* Gesagte, auch von griechischen *scaenae* Geltende, zu vergleichen, wo keineswegs bloſs von gemalten *ornatus* gehandelt wird. Auſserdem aber ist zu betonen, daſs es sich nicht in nächster Beziehung darum handelt, was Agatharch machte, sondern darum, was und daſs er schrieb. Ob er auch selbst schuf, ist ganz Nebensache; Schriftsteller, Quellen will Vitruv hier anführen. Und so heiſst es denn eben: *scaenam fecit et de ea commentarium reliquit.* Und das *fecit* dient zur Hervorhebung

seiner Autorität als Schriftsteller; er schrieb über Dinge, die er selbst *fecit*. Von Demokrit und Anaxagoras ist dann nur gesagt, dafs sie *scripserunt*. — Anderweitig wird von Agatharch nur gemeldet, dafs er Maler war; Plutarch Alcibiad. 16: *Οἷον ἦν καὶ τὸ Ἀγάθαρχον τὸν ζωγράφον εἷρξαι, εἶτα γράψαντα τὴν οἰκίαν ἀφεῖναι δωρησάμενον*. Eine Bestätigung der Beziehung des Agatharch zum Theater liegt dann auch darin, dafs Plutarch fortfährt: *καὶ Ταυρέαν ἀντιχορηγοῦντα ῥαπίσαι φιλοτιμούμενον ὑπὲρ τῆς νίκης*. Er malte *ζῷα* schnell und leicht; was Plutarch Perikl. 13 mit einem gewissen Tadel von ihm, *τοῦ ζωγράφου*, berichtet ist. Doch war er ein *ζωγράφος ἐπιφανής*, Bekk. Anecd. I 324. Auch Demosthenes in Midiam 40 nennt ihn *τὸν γραφέα* (wo *Ταυρέας* auch genannt ist). Dies schliefst indessen doch nicht aus, dafs er *scaenam* nicht blofs *pinxit*, sondern in der *scaena* auch das, worauf er *pinxit*, herstellte, *fecit*. — Sodann kommt in Vergleich, was Aristoteles Poetik 4 sagt: *καὶ τότε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς*. Darauf ist kein Gewicht zu legen, dafs es bei Aristoteles *πρῶτος*, bei Vitruv *primum* heifst. Denn es handelt sich bei beiden um das, was ausgesagt wird. Bei Sophokles steht nun kein Verbum; aus dem Vorhergesagten aber mufs doch *παρεσκεύασεν* ergänzt werden. Denn *τρεῖς* kann nicht auf *ἤγαγε* zurückgehen, wo denn zu *σκηνογραφίαν* gar kein bestimmtes Verbum dawäre, weil vor *τρεῖς* die Präposition *εἰς* fehlt, die in den Worten *ἐξ ἑνὸς εἰς δύο* dasteht. Nun hat aber *παρεσκεύασεν* nicht blofs den Begriff von er beschaffte, führte ein, sondern enthält oft mehr = er richtete ein, stellte in richtiger Verfassung, Weise her. Die *τρεῖς ὑποκριτάς* verwandte er in geschickter Weise im Drama, das wird hervorgehoben, wobei es nebensächlich bleibt, ob er überhaupt *πρῶτος* sie einführte; und die Malerei der *σκηνή* richtete er in angemessener Weise ein, wobei immer möglich bleibt, dafs die Dekorationsmalerei auch schon von dem rasch und leicht malenden Agatharchus früher bei einer Tragödie des Äschylus gebraucht worden war und dafs er, vielleicht in einer etwas ruhmredigen Weise, auf die sein Streit mit Zeuxis bei Plutarch Perikles XIII deutet, jedenfalls in seiner Neigung von sich zu sprechen, seine Thätigkeit litterarisch geltend zu machen, auch einen Kommentar über diese seine erste Herstellung einer *σκηνή* schrieb.

Das *πρῶτος* bei Aristoteles steht signifikant vor *ἤγαγε* und hebt dies Wort hervor. Darin liegt, dafs wohl schon andere, ein anderer vor ihm es zu thun beabsichtigte, es auch einmal that; dafs er es aber war, der es durchführte, nicht für sich allein, für das eine Mal allein, sondern für die Tragödie überhaupt, und die Zahl der Schauspieler von 1 auf 2 wirklich brachte. Der Aorist *ἤγαγε* entscheidet keineswegs für ein einmaliges *ἄγειν*, sondern zeigt nur allgemein an, dafs die Sache geschah; ob auch einmal oder in beharrlicher Weise, die auch auf andere wirkte, wird durch den Aorist nicht entschieden. Bei dieser Stellung des *πρῶτος* vor *ἤγαγε*, bei seiner Nichtstellung zu Anfang hinter *καί*, *καὶ πρῶτος*, ist durchaus nicht zu schliefsen, dafs es auch zu *ἠλάττωσε* und *παρεσκεύασε*, gar auch noch zu

dem bei Σοφοκλῆς zu denkenden Verbum gehöre. Auch für die σκηνογραφίαν gilt daher, daſs Sophokles nicht bloſs einmal für sich, zum erstenmal so sie παρεσκεύασεν, sondern daſs er dies mit dauerndem Erfolg für die Tragödie leistete. Dabei bleibt es sehr wohl denkbar, daſs Agatharch zum erstenmal eine σκηνήν *fecit,* worin auch das *pinxit* liegt, wie das Folgende über Demokrit und Anaxagoras zeigt, und dies *Aeschylo docente tragoediam* that, dann darüber schrieb, und daſs erst später das eigentliche παρασκευάζειν σκηνογραφίαν, die dauernde Durchführung und Gestaltung, Anordnung durch Sophokles bewirkt ward. Was aber das *primum* Vitruvs anlangt, so liegt darin keineswegs eine solche Priorität des Agatharchus, sondern es steht in der Reihenfolge der Aufzählung von Quellen Vitruvs für sein Werk in allgemeiner gleicher Reihe mit *postea (Silenus de symmetriis doricorum) edidit volumen,* 158, 28; item 159, 4 und *Philo de aedium sacrarum symmetriis et de armamentarii quod fecerat Piraei portu; item Arcesius de symmetriis Corinthiis et idcirco Trallibus Aesculapio, quod etiam ipse sua manu dicitur fecisse;* 159, 9. 10 *de Mausoleo* . . . ., wo dann gleich ein Gegensatz vom Machen der Gebäude und Schmücken derselben folgt: *quorum enim artes aevo perpetuo nobilissimas laudes et sempiterno florentes habere iudicantur, excogitatis egregias operas praestiterunt. namque singulis frontibus singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum,* dann 159, 20. 21 das schon Angeführte *praeterea minus nobiles multi praecepta symmetriarum conscripserunt,* und 160, 1. 2 *non minus de machinationibus.* Endlich führt Vitruv noch *de his rebus* ein paar Römer an, darunter *Terentius Varro de architectura;* sonst scheine niemand das gethan zu haben: *amplius vero in id genus scripturae adhuc nemo incubuisse videtur, cum fuissent et antiqui cives magni architecti, qui potuissent non minus eleganter scripta comparare.* So wird von der Vollendung des Tempels des Jupiter Olympius in Athen (160, 20. 21 *ceterorum ornamentorum ad symmetriam distributionem*) durch Cossutius (*est architectatus*) berichtet (161, 1 *aedium sacrarum marmoreis operibus ornatae dispositiones*), vom Tempel der Diana zu Ephesus, des Apoll zu Milet (*conicis symmetriis*). Ausdrücklich wird noch als das, worauf es eben ankommt, von Cossutius berichtet (der *Corinthiis symmetriis et proportionibus* das Olympium baute), es sei von ihm *commentarium nullum inventum.* Das sei auch bei Mucius der Fall, der doch im Tempel *Honorii et Virtutis* . . . . . . *symmetrias legitimis artis institutis perfecit,* 161, 21 — 162, 1. 2. Dann schlieſst Vitruv ebenfalls damit ab, daſs er das Machen und Schmücken hervorhebt, daſs er also, kurz, überhaupt von Werken praktischer Künstler ausschlieſslich oder doch vorzüglich seine Informationen herleitet: *Cum ergo et antiqui nostri inveniantur non minus quam Graeci fuisse magni architecti et nostra memoria satis multi et ex his pauci praecepta edidissent* . . . 162, 6—8. Spricht er nun auch nur vom 6. und 7. *volumen* seines Werkes, worin er deshalb *non putavit silendum,* so geht das Bisherige doch, da es mit der *scaena* beginnt, auch auf das 5. *volumen* zurück. Auch dabei handelt es sich nicht bloſs um malerisches *facere, non pingere,* sondern vor allem auch um architektonisches *facere.*

Man braucht also nicht mit F. Ritter zu Aristot. Poet. Köln 1839 (Renard), p. 116. 117 den Schein des Widerspruchs mit Vitruv durch die Annahme zu heben, dafs man unter σκηνογραφία „perspektivische Mahlerey" zu verstehen habe, die Sophokles zuerst *ad scaenam exornandam* angewandt habe, während die gewohnte Kunst des Malens schon vor ihm *circa scenas* sich beschäftigt habe. Davon steht bei Vitruv nichts, und bei Aristoteles ebenfalls nichts. Vielmehr scheint bei Vitruv das *ex eo moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt* u. s. w. darauf zu deuten, dafs auch Agatharchus schon davon schrieb, *quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extentionem certo loco centro constituto lineas actione naturali respondere* u. s. w.

Blofs Himmel und Luft, für alle Städte gleichmäfsig, wie Todt im Philol. 1889, Heft 3, S. 535 meint, hat er nach dem Entwickelten nicht gemalt.

Teil III.

Spielplatzfragen.

B. Vitruv und Epidaurus.

Vergleichung des Berichts von Vitruv über die Konstruktion des griechischen Theaters mit den Resten des Theaters zu Epidaurus und Beziehung dieser Konstruktion auf den Zweck des Theaterbaus.

Wo ist im Theater zu Epidaurus die *ima circinatio?* An die in der Aufsenmauer des Zuschauerraums über einander liegenden möglichen Kreislinien ist nicht zu denken, als ob die *ima* die am Boden um den Grund dieses ganzen Raumes gehende wäre. Die Auffassung älterer Erklärer rücksichtlich dieses *terminus* beim Theaterbau überhaupt wurde schon oben widerlegt. Ist aber etwa an die unterste Grenze der hinter einander aufsteigenden Sitzplätze zu denken, d. i. an die untere Kreislinie des untersten Sitzplatzes, Sitzkreises, oder gar an die äufsere oder innere Grenze der *λιθίνη περιφέρεια*, um deren eine Hälfte aufsen der Kanal umherläuft?

Vergleichen wir, was Vitruv vom römischen und griechischen Theater in dieser Beziehung sagt. Es heifst 120, 1. 2: *in ima circinatione ut in Latino trigonorum III, in eo* (*Graeco* nämlich, obwohl es vorher *In Graecorum theatris* hiefs) *quadratorum trium anguli circinationis lineam tangunt.* Dies geht auf 116, 27 — 117, 2 zurück: *Ipsius autem theatri conformatio sic est facienda uti quam magna futura est perimetros imi, centro medio conlocato circumagatur linea rotundationis, in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus et intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant.*

Das *imi* ist Genitiv von *imum,* wie 117, 17: *ei (anguli) autem qui sunt in imo et dirigunt scalaria, erunt numero VII.* Es ist nicht etwa *gradus, gradu* bei *imi, imo* zu ergänzen, wie *γραμμή, linea,* bei *περίμετρος, perimetros;* vgl. 49, 26 ff. *in imo,* wo ein *gradu* dem Zusammenhang fremd ist. Dort wird der Ort, wo Halikarnafs angelegt ward, mit einem Theater verglichen: *is autem locus est theatri curvaturae similis. itaque in imo secundum portum forum est constitutum.* Dann beginnt die Beschreibung des dem Zuschauerraum ähnlichen Teils mit *per mediam autem altitudinis curvaturam praecinctionemque platea ampla latitudine facta,* und von *gradus* ist keine Rede. Auf 117 aber ist erst 22 von den *gradus* die Rede. Wenn aber sonst bei Vitruv eine Form steht, die von *imus, imum* abgeleitet werden kann, so ist sie als Substantivierung von Personen zu fassen: 108, 11;

110, 7; *vox ab imis ... auribus erit intellecta,* wie *omnes (voces) perveniunt ad imorum et summorum aures* (wo beide Male von Zuhörern im Theater die Rede ist).

Das *imum* ist nicht die ganze Fläche des Kreises in der, nach Maſsgabe von der *perimetros* des *imum,* gezogenen *linea rotundationis,* sondern nur der den Halbkreis der *orchestra* umfassende Teil, worin diese *linea* die *senatorum sedibus loca designata* umfaſst. *Perimetros* ist hier nicht für eine volle Umfassungslinie gebraucht. Eine solche (wie in Epidaurus) kam im römischen Theater gar nicht vor. So steht auch *circinatio* 120, 11 von einem bloſsen Bogenteil einer Kreislinie. Die *linea rotundationis* aber 116, 28 ist die zum Zweck der Konstruktion gezogene, vollständig ausgeführte Kreislinie; denn es heiſst unmittelbar darauf *in eaque quattuor scribantur trigona paribus lateribus et intervallis,* und es ist nachher 117, 17 ff. von den *VII* und *reliqui quinque* Winkeln *in imo* die Rede.

Das Wort *rotundatio* muſs 29, 6; 66, 3; 94, 6; 258, 6 und kann sonst überall bei Vitruv eine Linie bedeuten; nur 126, 27 müssen *rotundationes* die abgerundeten Teile der *curvatura* der Halbkugel zwischen dem *medium* und der Halbkugelfläche sein. In dem Sinn von Linie ist die ganze Linie wie 94, 6 so auch hier 116, 28 gemeint.

Wir haben dann bei *linca rotundationis* 116, 28 wie bei *lineam circinationis* 117, 2 nicht an die umfaſste runde Fläche, sondern die die Fläche umfassende, gerundete, kreisförmige Linie zu denken. Diese ist zugleich die untere Linie des von ihr begrenzten, über ihr liegenden untersten *gradus* der Sitze; sie ist aber nicht als diese untere Linie des untersten *gradus*. sondern als *perimetros imi* gedacht. Zu *in eaque* 116, 28 ist nicht *linea,* sondern *rotundatione,* nach Analogie von 120, 1 *in ima circinatione,* zu supplieren.

Vitruv braucht *imo* noch einige Male sonst vom griechischen Theater: nämlich 49, 26 beim Vergleich von Halikarnaſs mit einem Theater, das Mausolus (50, 27. 28) in solcher Form erbaute; dort sind Hafen und Markt *in imo* befindlich, von wo eine *platea ampla latitudine facta per mediam altitudinis curvaturam praecinctionemque* hinaufgeht; das *imum* ist also die Orchestra mit nächster Umgebung im Vergleich, und wir mögen bei *portus* an die Orchestra, bei *forum* an den nächst angrenzenden Bau im Zuschauerraum denken; da Mausolus den Bau machte, so ist an ein griechisches Theater zu denken, wie denn auch Halikarnaſs eine griechische Stadt war; sodann ist bei der Beschreibung der *echea* von einer Einteilung der Höhe des Zuschauerraums in gröſseren Theatern *in partes IIII* durch 3 Querreihen von Zellen die Rede (sie sind wie bei kleineren im Innern, nur in verschiedenen 3 Höhen zu denken, so daſs Gänge von vorn unten, der Bühne gegenüber offen, unter den Sitzen durch bis zu den Zellen laufen), deren unterste durch die Worte *et ab imo quae erit prima* bezeichnet wird; die ihren Stellen im Innern gegenüberliegenden Öffnungen der Gänge in kleineren Theatern werden als *contra eas cellas* gelassene *aperturae inferiorum graduum* 114, 15 angegeben. Es ist eine altgriechische Einrichtung; denn 110, 17. 18. 20. 21

ist die Stimmung der *echea* auf die Nachrichten der Griechen, insbesondere des Aristoxenus zurückgeführt, und vorher 110, 8. 15 von den *veteres architecti* und den *antiqui* die Rede, nachher aber 116, 16 ff. ausdrücklich gesagt, dafs zwar nicht in Rom, aber in Gegenden Italiens und in noch mehr Städten der Griechen solche Einrichtungen sich finden, namentlich auch Mummius nach Zerstörung des Theaters der Korinthier eherne *echea* nach Rom gebracht und dort dediciert habe; auch hätten viele *sollertes architecti in oppidis non magnis* derartige thönerne *dolia* mit den nützlichsten Wirkungen zusammengestellt. Es handelt sich also um etwas in lateinischen und besonders von alter Zeit her in griechischen Theatern Vorkommendes, und dabei ist die unterste von 3 Querreihen durch den Zuschauerraum, deren *aperturae* als die *inferiorum graduum* 114, 15 bezeichnet wurden, als *ab imo prima* bezeichnet. Das *imum* liegt folglich niedriger als diese *inferiores gradus*.

Diese *echea* beziehen sich freilich nicht blofs auf dramatische, tragische Aufführungen. Denn eine der 3 Reihen ist die der *harmonia,* und das enharmonische Geschlecht ward bei tragischen Aufführungen nicht gebraucht. Diese Reihe ist für kyklische und musikalische Aufführungen bestimmt. Sie tönte auch bei demjenigen Chroma und Diatonon mit, das die andern beiden Reihen enthielten, und auch da, wo Dissonanzen entstanden. Dasselbe Dissonieren fand zwischen dem Chroma und Diatonon statt. Denn Terzen, Sexten, Septimen, die Vitruv 113, 26; 114, 1 von den Konsonanzen ausschliefst, kamen zwischen den *echea* und den Melodien bei allen Aufführungen vor. Allein, da das Mittönen eben nur beim Erklingen der gleichen jedesmaligen Töne stattfand und sofort an Stärke wieder abnahm, so konnte dies verstärkende Klingen von innen heraus, herauf zu den Sitzen wenig stören. Die Wirkung hatte überhaupt etwas Ähnliches, wie es bei der Aufhebung der Dämpfung durch das Pedal beim Klavier stattfindet.

In entfernterer Beziehung zum Theaterbau, griechischem wie lateinischem, ist *in imo* 121, 11 gebraucht, nämlich bei der Besprechung der Wahl akustisch geeigneter Orte für die Anlegung von Theatern. Dort werden die *loci dissonantes,* κατηχοῦντες als solche erklärt, *in quibus vox prima cum est elata in altitudinem, offensa superioribus solidis corporibus repulsaque residens in imo opprimit insequentis vocis elationem.* Dies kommt da in Betracht, wo die Anlagen *in montibus* gegründet werden, 108, 28, und wo die ansteigenden Höhen auch noch aufserhalb des durch den Baumeister geformten Zuschauerraums eine Gestalt von Natur haben. Da koincidiert dann das *imum* des Theaters, wo ja die *vox prima effertur,* mit dem von der Natur Gegebenen, nur etwas Planierten und Geformten.

Man kann die Räume der *gradus* und Präcinktionen als ebenso viele Teile je eines Kreises ansehen und so als ein *superius* über dem andern bis zum *summum* bezeichnen, die alle über dem *imum* liegen, das sich unter dem untersten *superius* befindet. Die 3 Arten dieser Kreisteile, das *imum,* die verschiedenen *superiora,* das *summum,* sind verschiedener Gröfse. Damit ist die Richtigkeit von Wieselers Bemerkung gegen Fritzsches

imum perimetrum primae caveae (τῆς προεδρίας), wofür Fritzsche die κονίστρα erklärt, nicht angefochten; 'Griechenland' IV, S. 202, Anm. 4.

Ist hiernach die *perimetros imi* 116, 27 nicht die um die unterste Sitzreihe hinter ihr oben um sie herumlaufende, sondern die untere, sie begrenzende Umfangslinie, so ist auch 120, 1 unter *in ima circinatione ut in Latino* dieselbe Kreislinie zu verstehen.

Könnte aber der Boden des 0,21 tiefen Wasserlaufs, *Πρακτ.* 1881, 19, als das *imum* gedacht sein, da dieser Boden doch noch tiefer ist als die Ochestra, die er umgiebt, und seine περίμετρος doch eben die runde Linie unter der untersten Stufe ist?

Hiergegen ist geltend zu machen, daſs die Gröſse und Lage des Wasserlaufs doch nicht etwas Bestimmendes für den ganzen Theaterbau sein, sondern nur in einer gewissen mittelbaren Beziehung zu ihm stehen kann, daſs er als ein verhältnismäſsig kleiner Teil des ganzen zusammengehörigen Raumes zwischen den Sitzen anzusehen ist.

Dabei kommt noch in Betracht, daſs dieser Wasserlauf im griechischen Theater vom Epidaurus nicht bloſs zu dem *hemicyclium,* das er umgiebt, im Verhältnis steht. Dies *hemicyclium* liegt nicht, wie das römische, tiefer als der gleich vorm Durchmesser beginnende Raum des *proscaenium;* wenn man auch nicht die Amplifizierung durch den 2. und 3. Bogen mitrechnet, so ist doch der ganze Teil des 1. Kreises vom Durchmesser bis zur Quadratseite mit zum *imum* des griechischen Theaters zu nehmen, indem er in gleicher Höhe mit dem Halbkreis innerhalb des Wasserlaufs liegt.

Auch den Raum und seine Fortsetzung innerhalb des Wasserlaufs kann man nicht als das *imum* ansehen, denn er liegt doch eben etwas höher als dieser.

Man muſs also jedenfalls jenen Raum und den Wasserlauf zusammen zum *imum* rechnen.

Könnte man aber nach der andern Seite die unterste Stufe mit den Kanapees um den Wasserlauf ins *imum* einrechnen? Man könnte dabei anführen, daſs die Sitze der römischen Senatoren (Vitruv denkt beim lateinischen Theater, wie aus dieser Bemerkung über die Senatoren hervorgeht, vorzüglich an Theater in Rom) sich im *imum* befanden, und darauf hinweisen, daſs die Kanapees durch einen Umgang hinter ihnen (siehe *Πρακτ.* 1883, *Πίν. Α'* 2) von den übrigen Sitzen getrennt sind. Doch findet eine analoge Absonderung auch bei der obersten Reihe von Thronen der unteren Zone und bei der untersten der oberen statt. Vitruv aber bemerkt ausdrücklich, daſs die Einrichtung der Sitze in der Orchestra im Unterschied von der griechischen Einrichtung geschehen sei; was also vielmehr gegen die Einbeziehung der Kanapees in Epidaurus ins *imum* spricht. Eine Seite der in die umfassende Kreislinie des *imum* eingeschriebenen 4 Dreiecke begrenzt die *scaenae frons,* und eine Parallele damit durchs *centrum,* nämlich des runden *imi,* scheidet *proscaenii pulpitum et orchestrae regionem. Ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum — quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca*

designata — et eius pulpiti u. s. w. Man könnte noch betonen, dafs bei den Aufführungen in Athen der Gott in der Orchestra stand, wo in Rom die Vornehmen safsen, und dafs, wenn man annehmen dürfte, in Epidaurus habe da auch ein Gott gestanden, die Vornehmen in dem Raum würden gesessen haben, wo der Gott sich befand, wenn der unterste *gradus* in diesen Raum als das *imum* eingeschlossen gedacht wäre. Doch ist das nichts Entscheidendes, Sicheres. Ebenso wissen wir nicht, ob in Rom die Sitze der Senatoren, wie in Epidaurus die Kanapees, ein für allemal an ihren *loca* standen oder jedesmal hingesetzt wurden. Als modernes Analogon liefse sich anführen, dafs zu Shakespeares Zeiten die Kavaliere bevorzugt an den Seiten auf der Bühne safsen; Elze 'Eine Aufführung im Globustheater', Weimar, Al. Huschke, 1878, S. 11. Ebenso war es 1684 in Paris, vgl. Perrault, Vitruve 170, b4: *Mais aux Theatres des acteurs ne descendoi[en]t dans l'Orchestre, qui estoit occupée par les sieges des Senateurs: Ce que nous imitons dans nos Comedies, dans lesquelles les gens de grande qualité se placent quelque fois sur le Theatre, et occupent une partie de la place qui est destinée aux Acteurs.* Allein in die Orchestra, die dann eben noch insofern vom *imum* zu unterscheiden wäre, konnte man in Epidaurus die Kanapees doch nicht begreifen, wenn die Stelle dieser Kanapees niemals anders als zu diesen Sitzen und niemals zu Aufführungen mit verwendet wurde, sondern mit bleibenden Kanapees besetzt war. Anders stand es in Rom, wo der einmal historisch herkömmliche Name für den Platz auch bei veränderter Bestimmung und Verwendung zu Sitzen statt zur Aufführung katachrestisch beibehalten wurde. In Athen stand der Gott, wie es scheint, nahe den vornehmsten Vordersitzen in der Mitte; vgl. Dion Chrysost. ed. Dindorf (Teubner) I 386: *Ἀθηναῖοι δὲ ἐν τῷ θεάτρῳ θεῶνται τὴν καλὴν ταύτην θέαν ὑπ' αὐτὴν τὴν ἀκρόπολιν, οὗ τὸν Διόνυσον ἐπὶ τὴν ὀρχήστραν τιθέασιν. ὥστε πολλάκις ἐν αὐτοῖς τινα σφάττεσθαι τοῖς θρόνοις, οὗ τὸν ἱεροφάντην καὶ τοὺς ἄλλους ἱερεῖς ἀνάγκη καθίζειν.* Der Hierophant safs im 6. Keil, von Westen aus, an der Seite nach der Mitte zu, vor der Treppe zwischen dem 6. und 7., d. i. mittelsten Keil; A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.' S. 93, Anm. 1; rechts und links von ihm Priester. Wurde also öfter auf den Thronen der Priester selbst, insonderheit des Hierophanten jemand getötet, und ist das mit der Stelle des Dionysos durch *ὥστε* verbunden, so scheint doch darin zu liegen, dafs die Kämpfe sich insbesondere in der Nähe des Gottes und so auch der Priesterthrone bewegten, letztere also und jener nahe bei einander waren, der Gott eben dicht bei den vornehmsten Vordersitzen in der Mitte stand. In Rom safsen die Senatoren innerhalb des Halbkreises, hier also stand kein Gott. Damit hängt zusammen, dafs dort kein Altar stand. Anders in Athen, wohl bei den Griechen überhaupt, soweit sie die bis zur Quadratseite reichende Orchestra hatten. Pollux berichtet IV, 123 von einem *ἀγυιεὺς βωμὸς ἐπὶ τῆς σκηνῆς*, vgl. Euanthius ed. Reifferscheid, Breslau 1874, p. 3 [auch in Migne, P.L. LXXXVII], von der *ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ θυμέλῃ*, Euanthius a. O. p. 11, von 2 *arae, dextra Liberi, sinistra eius dei cui ludi fiebant* auf der *scaena.*

Jedenfalls spricht dies alles nicht für die Einbeziehung der Kanapees in Epidaurus ins *imum* oder in die *orchestra*, um ihnen allen eine vornehmere Stellung zu geben.

Wo ist nun in Epidaurus die *ima circinatio*, die sich dort in der Konstruktion finden mufs, wenn es mit Vitruvs Angaben übereinstimmen soll?

Die Höhe, ich meine, der senkrechte Durchmesser dieses 1. Kreises mufs in der Mitte die Scenenfront, als auf der Tangente konstituiert, berühren, in 1 (ich füge zu den griechischen Uncialen des *Πίναξ* in den *Πρακτ.* arabische Ziffern, doch vom Standpunkt unten her, hinzu; wie ich alles von da aus, nach unserer Art, vom Zuschauer aus bezeichne). Der Durchmesser reicht bis gegenüber in der Mitte ans andere Ende des Wasserlaufs, bis 2. Das Centrum ist dann oberhalb *A* bei 3. Schlagen wir, mit dem stehenden Fufs in 3, eine Kreislinie von 3 aus nach beiden Seiten, so kommt diese allmählich in die Reihe der Kanapees hinein. Je mehr nach der Bühne, dem Logeion zu, desto mehr treten also diese Sitze in die *ima circinatio* etwas hinein.

Nähmen wir *A* als Centrum an, so erhielten wir für die *ima circinatio* einen mit der *λιθίνη περιφέρεια* koncentrischen Kreis. Ein Durchmesser durch *A*, von der Scenenfront aus reichte über die Reihe der Kanapees und den Umgang bis an die Kreislinie des ersten Fufsplatzes dahinter. Er mäfse, nach den Angaben Dörpfelds in den Praktika 1884 über 1883, *Πίν.* *A'* 3, 2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 + 9 + 77 + 0,38 + 2,10 + 1,48 = 27,49 m. Nach dem Verhältnis nun bei der Teilung des Durchmessers = 2 (Radien) durch eine eingeschriebene Quadratseite = 0,292893 + 1,707107 schnitte die Quadratseite von 27,49 oben 4,025 814285 ab. Die Quadratseite läge also noch innerhalb der *λιθίνη περιφέρεια*, die von der Scenenfront nur 2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 = 3,99 entfernt ist. Rechneten wir nun das Proscenium bis *Θ* oder bis *H* und *I*, so kämen wir selbst in letzterem Fall noch lange nicht so weit von der Tangente in den Kreis, als nach der eben gegebenen Berechnung die Quadratseite dann läge, nämlich 4,025 814285 m. Zu Vitruv stimmte das nicht.

Dafs diese Kreislinie nicht in der Ausführung, sondern nur konstruktiv vorhanden wäre, spräche nicht gegen die Annahme, dafs sie die *ima* sei. Denn ausgeführt ist überhaupt nur die *λιθίνη περιφέρεια* als wirkliche, volle Kreislinie. Diese aber kommt keinenfalls in Betracht, da die Scenenfront keine Tangente von ihr bildet. Andere Kreise aber mit dem Centrum *A* und der Tangente der Scenenfront, aufser den eben besprochenen, giebt es eben nicht. Kein Kreis also mit dem Centrum *A* ist der nach Vitruv zu suchende. Der vorher besprochene aber mit dem Centrum 3 ist nach Vitruv konstruktiv zu Grunde zu legen; die Rundung der ausgeführten *perimetros imi, circinatio ima* weicht aber, wie oben angegeben, nach der Scene hin allmählich immer mehr etwas von dem Kreise ab.

Dafs diese Kreislinie aber dem Theaterbau von Epidaurus, wenigstens teilweise (das Weitere ist nachher zu untersuchen), zu Grunde liegt, wird

durch Folgendes bewiesen. Ihr Durchmesser, von der Scenenfront bis zu dem gegenüberliegenden Punkt des um den Wasserlauf gehenden Kreisbogens beträgt nach Dörpfeld 2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 + 9,77 + 0,38 + 2,10 = 26,01. Er wird durch die Quadratseite in 3,809 073465 + 22,201 926535 geteilt. Nun ist die Entfernung von den vordersten Punkten der $^3/_4$ Säulen an den Ecken der beiden rechteckigen Vorsprünge rechts und links zur Scenenfront zusammengesetzt aus den 2,41 von der Scenenfront bis an die Innenseite der Wand, worin die Thür Θ ist, und aus der Strecke, die der vorderste Punkt der $^3/_4$ Säulen darüber hinausgeht. Diese Strecke ist auf *Πlv. A'* 3 nicht genau angegeben. Auf der Spezialzeichnung *Πlv. B'* 6 aber ist sie, nach dem Maſsstab dort, um reichlich 0,20 gröſser als obige 0,60 + 0,60 = 1,20, nämlich = reichlich 1,40 gezeichnet. Diese 1,40 zu den 2,41 ergeben 3,81. Da sich nun 3,81 fast mit den 3,809 073465 decken, welche bei einem Durchmesser von 26,01 die eingeschriebene Quadratseite von einem solchen abschneidet, so sehe ich die 26,01 als Durchmesser des Urkreises an. Der Radius ist somit 13,005. Und da *A* von der die Tangente bildenden Scenenfront 2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 = 13,76 entfernt ist, so liegt der Mittelpunkt des Urkreises 0,755 (reichlich 3 Spithamen, die = 0,7 210125 sind) unter *A*.

Diese Zahlen sind freilich alle nicht genau; nicht etwa bloſs deshalb, weil π transcendent und die Teilung des Durchmessers durch die eingeschriebene Quadratseite irrational ist, sondern besonders wegen der unvermeidlichen Ungenauigkeit beim praktischen Messen. Dabei legt man den Meſsstock etwas schief nach der Seite oben, unten, oder läſst einen Zwischenraum zwischen der wiederholten Legung desselben oder zweier an einander, oder man spannt die Meſskette stärker oder schwächer an, die immer einen Bogen nach unten bildet. Bei kleineren Entfernungen bleibt der Fehler kleiner. Addiert man aber Messungen, z. B. 0,60 + 0,60 u. s. w., so vergröſsert sich der Fehler zur Summe. Auſserdem ist auch oft nicht zu ersehen, ob in den Angaben der Messungen ein Decimalbruch weggeworfen oder für die höhere ganze Zahl als volle 1 gerechnet ist. Auch sind die Formeln (s. o.) nur bis auf eine gewisse Zahl von Decimalstellen ausgerechnet.

Zu Dörpfelds Angaben dürfen wir jedoch im ganzen ein gutes Vertrauen haben (einzelnes mag immerhin nicht ganz stimmen; z. B. divergieren die Seitenmauern der Parodoi aufs Logeion, nach Dörpfeld Theologeion, in *Πlv. A'* 3 und 1 etwas verschieden); wie auch Lepsius 'Längenmaſse der Alten' S. 71. 72 bei seiner Berechnung die von Adler und Dörpfeld „wie es scheint sehr genau" gemessene Gröſse des olympischen Stadiums zu Grunde gelegt hat.

Wir haben somit wohl diese obere Grenze der beiden rechteckigen Vorsprünge als die *finitio proscaenii* im Sinne Vitrus aufzufassen. Es ist das ähnlich, wie die *frons* der lateinischen *scaena* (s. o.), rechts und links vor der Mitte vorreichend, von der Dreiecksseite bezeichnet wird. So erhalten die Worte 120 *cuius quadrati latus .... praecidit curvaturam circinationis,*

ea regione designatur finitio proscaenii und die Worte 117 *ex his trigonis cuius latus . . . ea regione qua praecidit curvaturam circinationis, ibi finiatur scaenae frons* einen übereinstimmenden Sinn. Auch ist dann sehr passend nicht *eius regione,* sondern *ea regione* gesagt. Nicht die ganze *frons* reicht überall bis an die ganze *regio* der ganzen Dreiecksseite, sondern die *regio,* welche in ihrer Länge keine gedachte Grenze hat, ist *ea regio,* die Richtung, innerhalb welcher, als ein Teil, die *finitio* des *latus* liegt.

Die Vorsprünge sind mit Brettern bedeckt vorzustellen, worauf man schreiten konnte. Die Löcher in den Mitten ihrer Unterschwellen waren wohl für die Befestigungszapfen zusammenschlagender Flügel von Thüren bestimmt.

Wie aber steht es nun ferner mit dem Begriff *longitudo scaenae?* Nach 118, 9. 10 *scaenae longitudo ad orchestrae diametron duplex fieri debet,* was auch fürs griechische Theater gilt, da über die *longitudo* der *scaena* in diesem nichts gesagt ist. Nun springt zwischen den oben besprochenen beiden rechteckigen Vorsprüngen die mit Säulen gezierte Wand noch um ein Gewisses zurück. Rechnet man ihre Dicke, wie vorher bei den $^3/_4$ Säulen, bis zu den vordersten Punkten der Halbsäulen von der Scenenfront her, d. i. 2,41 + 0,60 = 3,01, so bleiben vom senkrechten Durchmesser 26,01 noch 23. Nimmt man diese in den Zirkel und trägt sie auf der Hinterwand des Scenengebäudes ab — denn diese, nicht die Vorderwand bildet und zeigt die Länge, weil sie gerade ist, während die Vorderwand, die sonst ebenso lang sein würde, vor den Nebenbauten etwas von der Geraden divergierend zurücktritt —, so kommt man bis an die Aufsenseiten der Seitenmauern von *Υ* und *X.* Dies entspricht also dem Doppelten der *orchestrae diametros,* gemäfs der Erklärung, die ich oben von diesem Begriff gab. Die *scaena* ist 46 m (= 191—192 Spithamen) lang.

Andere Berechnungen der *longitudo scaenae* treffen nicht zu. Verdoppelt man den Durchmesser der Orchestra, indem man als diesen den wagerechten Durchmesser durchs *centrum* des 1. Kreises ansieht, der dem senkrechten auf der Mitte der *frons scaenae,* vom Tangentenpunkt aus, gleich ist, und indem man von ihm je die Hälfte, einen Radius, rechts und links in der Richtung der *scaenae frons* an seine Gröfse ansetzt, so kommt man beiderseits weit über die Eckpfeiler 4 und 5 hinaus. Setzt man aber je 1 Radius an die Länge der Quadratseite rechts und links an, so kommt man nicht bis an die Eckpfeiler. Ein Radius verhält sich zur Hälfte einer eingeschriebenen Quadratseite wie 100 : 70,7107 (ein Durchmesser zu einer eingeschriebenen Quadratseite wie 200 : 141,4214); also ist, wenn Durchmesser = 26,01, dann Quadratseite = 18,39185307. Setzen wir nun an 18,39185307 links und rechts je 13,005, so giebt dies im ganzen 44,40185307. Dies also wäre dann die *longitudo scaenae.* Zwar hat Dörpfeld in dem *Πίναξ A′* 3 kein bestimmtes Mafs dieser Länge angegeben; wohl deshalb, weil der Anbau *Υ* neben dem höhern Mittelbau fast zerstört ist. Doch ist dieser dem Anbau *X* auf der andern Seite wohl gleich zu setzen, wie die Reste auf *A′* 1 zeigen. Nimmt man nun die Hälfte 22,200926535

in den Zirkel, so kommt man vom Mittelpunkt der Scenenfront nur bis in die Nähe der Eckpfeiler 4 und 5, bezw. an der Hintermauer des Ganzen nur bis in die Nähe von den Binnenseiten der Seitenmauern.

Die Teile des senkrechten Durchmessers bis zum gegenüberliegenden Punkt des 1. Kreises (s. o.) von der Innenseite der Säulenwand an, 26,01 ÷ 2,41 = 23,60, von dem äufsersten Punkt der λιθίνη περιφέρεια nach der Scenenfront hin, 26,01 ÷ (2,41 + 0,60, + 0,60 =) 3,61 = 22,40, betragen 0,60 mehr oder 0,60 weniger als 23 und gehen folglich über die Aufsenseiten von *Υ* und *X* um 0,60 hinaus, oder bleiben um 0,60 in *Υ* und *X* davor zurück. Von der Geraden, die durch die vordersten Punkte der $^3/_4$ Säulen geht und die λιθίνη περιφέρεια schneidet, ist der betreffende Teil des Durchmessers 26,01 ÷ 3,81 (s. o.) nur 22,20, was noch weiter innerhalb der Anbauten bleibt.

Das letzte findet ebenso statt, wenn man von der Berechnung der Entfernungen der Quadratseite ausgeht. Diese beträgt bei einem Durchmesser von 26,01, nach dem Verhältnis von 1,707107 : 0,292893 ebenfalls 22,20, genau 22,20196535, so dafs 3,809073465 = 3,81 für den Abstand der Quadratseite von der Tangente bleiben.

Auf diese Gröfse 22,20 treffen wir also 3 mal. So viel beträgt die Summe von Radius, Quadratseite, Radius (s. o.); so viel die Entfernung einer durch die vordersten Punkte der $^3/_4$ Säulen gezogenen Geraden von dem der Scenenfront gegenüberliegenden Endpunkt des Durchmessers (s. o.); so viel auch das durch die eingeschriebene Quadratseite von ihm abgeschnittene grofse Stück. Von diesen 3 Fällen hat der erste weiter keine Bedeutung für den praktischen Bau, da er die *longitudo scaenae* nicht bestimmt (s. o.); die mathematische Theorie für sich ist hier nicht zu verfolgen. Die halbe Quadratseite ist, wie das Stück des Radius von ihr bis zum Centrum, = 70,7107, wenn Radius = 100 gesetzt wird.

Da die Linie durch die vordersten Punkte der $^3/_4$ Säulen in einer Richtung, *regione,* liegen, welche die der Quadratseite ist — denn beider Richtungen sind gerade Linien und liegen 22,20 vom Endpunkte des Durchmessers —, so bildet jene Linie die *finitio proscaenii.* Und da in dem epidaurischen Bau nur diese rechteckigen Vorsprünge gerade bis dahin reichen, so sind sie *proscaenium,* womit nicht ausgeschlossen ist, dafs das dazwischen Liegende, Eingezogene auch *proscaenium* ist, nur ein nicht bis an die *finitio* reichender, wenn auch sonst der gröfste Teil, *pulpitum proscaenii.*

Aber die Seitengrenzen des *proscaenium?* Schliefsen wir aus dem Namen, aus *proscaenium* auf *scaena,* so wird diese Frage auch für *scaena* in einer bestimmten Bedeutung des Worts *scaena* entscheidend. Senkrechte nun von den Endpunkten des wagerechten Durchmessers nach den $^3/_4$ Säulen, bis nach der Scenenfront fortgesetzt, gehen eben nach den beiden äufseren, den nach den Eisodoi liegenden $^3/_4$ Säulen, und diese beiden Säulen bilden die Grenze der Vorsprünge. Zwischen ihnen und der Scenenfront sind sie durch Grenzmauern zwischen einerseits den Vorsprüngen, den Räumen dahinter vor der Scenenfront und den Räumen dahinter innerhalb des Scenen-

gebäudes, anderseits den Eisodoi, den Räumen *Π* und *O* hinter den schrägen Thüren *K* und *H* und den Nebenbauten *X* und *Υ* fortgesetzt. Was nun also zwischen diesen Senkrechten bis zur Scenenfront liegt, ist Proscenium, und der Teil des Scenengebäudes hinter dem Proscenium ist katexochen *scaena*. Sowohl *proscaenium* als katexochen *scaena* haben die Länge des 1. Durchmessers. Dieser ist = 26,01; und so viel erhalten wir auch, wenn wir die Entfernungen zwischen den Mitten der $^3/_4$ Säulen am Pulpitum und zwischen diesen Mitten und den Mitten der $^3/_4$ Säulen an den Eisodoi und diesen Mitten und den Endpunkten dieser Säulen an den Eisodoi, d. i. wenn wir 22,555 + x (eine Kleinigkeit); 0,97; 0,30; 0,97; 0,30 addieren = 26,075 + x. Die Differenz beträgt etwa 1 Meter, was am Messen liegen könnte, doch reichlich viel ist. Bei dem *κάλλος* des epidaurischen Theaters darf man dies wohl als typisch ansehen und schliefsen: Proscenium und katexochen *scaena* (als Gebäude) hatten die Länge des 1. Durchmessers, des Durchmessers vom Urkreise.

Schlägt man mit dem 1. Radius, der Hälfte des wagerechten 1. Durchmessers, von dessen Endpunkten aus Bögen rechts und links nach der Tangente, so berühren sie diese da, wo sie von den eben besprochenen Senkrechten, von den Endpunkten des 1. Durchmessers her, getroffen wird. Seitwärts von diesen Treffpunkten nach den Pylonen zu liegen noch die ganzen Nebenbauten *X* und *Υ*. Der *longitudo ad orchestrae diametron duplex* entspricht der Abstand dieser Treffpunkte von einander jedenfalls nicht, da er gleich der Diametros selbst ist, also nicht *duplex*, sondern die fragliche Gröfse 1 mal ist. Ich bemerke, dafs, wie man auch diese *diametros* auffasse, sie doch immer aufs höchste gleich dem 1. Durchmesser gefafst wird. Durch einen Rückschlufs aus dem am epidaurischen Theater hier Gefundenen wird man also dahin geführt, unter *scaena* 118, 10 nicht den Mittelbau zwischen den *πάροδοι* und den Nebenbauten allein zu verstehen. Auch ist zu wiederholen, dafs es zur Bestimmung der Länge eines solchen, *scaena* genannten, Mittelbaus ein viel einfacheres Mittel als die Schlagung von Bögen mit dem 1. Radius von 2 Centren in den Endpunkten des 1. Durchmessers aus gab, nämlich die Fällung jener Senkrechten von diesen Endpunkten auf die Scenenfront. Insofern also sind diese Bögen überflüssig. Ein verwirrendes Vielerlei in der Zeichnung, weshalb man sie hätte vermeiden sollen, hätten diese Senkrechten, die aufserhalb des 1. Kreises liegen, nicht gegeben, so dafs man deswegen nötig gehabt hätte, die Konstruktion vermittelst der Bögen mit dem 1. Radius zu wählen. Über den Zusammenhang aber der Stelle 118, 10 in dem von 117, 25 an Gesagten und wie sich daraus dort die Bedeutung des Gesamtgebäudes ergiebt, siehe das oben Gesagte.

Ich gehe zur Besprechung von den Treffpunkten des 2. und 3. Kreises mit Proscenium und Scenenfront über. Sie dienen zur seitlichen Begrenzung des Pulpitums und der Gebäudedekoration in der Scenenfront.

Wenn wir den 2. und 3. Bogen (s. o.) mit der Durchmessergröfse 26,01 schlagen, so treffen sie die beiden $^3/_4$ Säulen, die an den Ecken der rechteckigen Vorsprünge nach innen stehen, 8 und 9.

Die Stellen, wo sie die verlängerte Quadratseite schneiden, sollen nach dem Verhältnis des Radius zur halben Quadratseite, 100:87,082 (s. o.), vom Mittelpunkt, der Quadratseite an je 11,3 250141 m, von einander also 22,6 500282 m entfernt sein, wenn der Radius = 13,005 m ist.

Nun beträgt nach der Spezialzeichnung auf *Πlv. B′* 6 die Entfernung zwischen den Mitten der $^1/_4$ Säulen, die in den Ecken der Säulenwand und der inneren Seitenmauern der Vorsprünge stehen, wie die gleiche Entfernung zwischen den vordersten Punkten der $^3/_4$ Säulen 13 mal 1,735 = 22,555 m; nach der Generalzeichnung aber auf *Πlv. A′* 3 beträgt sie 13 mal 1,74 = im ganzen 22,60 m, nämlich mit Wegwerfung von 0,02 statt 22,62. Somit sind die 22,60 durch Vollmachung je eines der Werte von etwa 1,735 zu 1,74 entstanden, indem anderseits 1,735 durch Wegwerfung eines Mehr entstanden ist, so daſs dann die Gesamtsumme = 22,555 wird. Das Mehr über die Hälfte bei 1,735 muſs aber unter $2^1/_2$ gewesen sein, weil dies die Hälfte von 5 ist und bei einem Wegwerfen, so daſs 5 übrig bleibt, von 5 zu 5 gerechnet wird. Es kann also das hier Weggeworfene nicht über $2^1/_2$ betragen haben. Anderseits muſs aber das Mehr über 5 gewesen sein, wenn es zu 10 vollgemacht sein soll, wovon 5 die Hälfte ist. Beides trifft dahin zusammen, daſs der wirkliche Wert zwischen 1,735 und 1,7375 ($1{,}735^1/_2$) liegt, näher bei 22,555 als bei 22,62.

Ich habe bei dieser Berechnung im einzelnen die Angaben der *Πίνακες A′* = 1,735 und *B′* = 1,74, im ganzen 22,60 zu Grunde gelegt. Diese gehen von der Mitte je einer Säule bis zu derjenigen der je nächsten Säule. So sind sie auf den *Πίνακες* bei allen 11 Entfernungen zwischen den 12 mittlern Halbsäulen berechnet, und so sind sie daher auch bei der 12. und 13. Entfernung zwischen der je äuſsersten Halbsäule und der Viertelsäule in der Ecke zu berechnen.

Nach *Πlv. A′* 3 sind die äuſsersten Seitenpunkte der $^3/_4$ Säulen nach den Pylonen zu von den äuſsersten derselben nach dem Logeion zu je 2,57 m entfernt; nach *Πlv. B′* 6 aber sind die Mittelpunkte wie die mit ihnen in je einer Senkrechten liegenden vordersten Punkte aller vier $^3/_4$ Säulen um je 1,97, je 2 in jedem Vorsprung, von einander entfernt. Der Unterschied beträgt 0,60, wovon je 0,30 auf die an der Pylonen- und die an der Pulpitumsseite liegende halbe Dicke einer $^3/_4$ Säule fallen.

Somit bleiben 91 Spithamen = 21,8 707125 m hinter der Entfernung zwischen den Mittelpunkten der Viertelsäulen, 22,555 m, um 0,6 842875 zurück; hinter der zwischen den innersten Seitenpunkten der Viertelsäulen aber, denen nach der nächsten Halbsäule zu, um 0,60 = 2 halben Säulendicken weniger, folglich um 0,0 842875. Siehe auch noch weiter unten.

Nach der oben aus dem Durchmesser = 26,01 berechneten Länge der Entfernung zwischen den Schneidepunkten des 2. und 3. Bogens mit der Quadratlinie ist die Differenz etwas gröſser. Diese Berechnung ergab 22,6 500282. Indessen beträgt die Differenz zwischen dieser Gröſse und 22,555 doch nur 0,0 950282, was auf jedem Ende die Hälfte = 0,0 475141 giebt, also wenig genug, um den Grund in einer Verschiebung oder in einer

kleinen Ungenauigkeit beim Messen oder im Wegwerfen und Vollmachen von Brüchen dabei zu finden.

Mit dieser Berechnung nach den Zahlenangaben bei den Zeichnungen stimmen diese hinreichend überein. Nimmt man nämlich den senkrechten 1. Durchmesser in den Zirkel, bestimmt danach die Gröfse des wagerechten und schlägt damit den 2. und 3. Bogen von den Endpunkten des wagerechten aus (genauer zutreffend, von den Endpunkten einer ebenso lang gemachten Parallele zwischen dem dramatischen und kürzeren kyklischen wagerechten (s. u.), so dafs auch das Scenengebäude in die Vermittlung zwischen den beiden Prinzipien (s. u.) hereingezogen ist), so trifft man auf die vordersten Punkte der beiden inneren $^3/_4$ Säulen. Und wenn man Senkrechte von den Endpunkten dieser Parallele nach dem Scenengebäude zu fällt, in welcher Richtung auch die Endpunkte des dramatischen, 1. Durchmessers liegen, so treffen sie eben dahin.

Aus der Vermittlung aber zwischen dem Dramatischen und Kyklischen überhaupt mufs man schliefsen, dafs in Epidaurus sowohl kyklische als dramatische Aufführungen stattfanden.

Vitruvs Regeln, nur fürs Dramatische gegeben, liegen dieser Vermittlung zu Grunde und kommen mit einer kleinen entsprechenden Variation darin zur Anwendung.

Endlich treffen der 2. und 3. Bogen zuerst die Säulenwand etwas nach der Orchestraseite von den Viertelsäulen in den Ecken her, dann die Scenenfront etwas nach der Mitte von den Seiten des 19,49 im Lichten langen Saales; indem das durch den 2. und 3. Bogen zusammen von der Tangente nach dem Verhältnis von 73,2051 des zu 100 angenommenen Radius abgeschnittene Stück 19,04064651 beträgt, nämlich beiderseits von der Mitte aus 9,520323255.

Ein Bogen, mit dem 1. Radius vom Mittelpunkt der Parallele zwischen den beiden Durchmessern aus gezogen, trifft rechts wie links den vordersten Punkt der von der Mitte der Säulenwand her je 5. Halbsäule. Die Entfernung zwischen beiden Halbsäulen beträgt 15,615 m, fast = 65 Spithamen = 15,6219375; von da bis an den Seitenpunkt der Viertelsäule sind 34,40 m.

Minima non curat praetor. Dergleichen Kleinigkeiten kamen beim praktischen Bau nicht haarscharf in Frage. Dieser ward danach eingerichtet, wie viele Spithamen die einzelnen Teile des Bretterbodens für den orchestischen Gebrauch haben mufsten. Diese Symmetrien findet man durch metrisch orchestische Untersuchung der Dramen. Ich habe eine solche in 20jähriger Arbeit, genau zählend und messend, am Hippolyt durchgeführt, dessen melische Partien ein ununterbrochenes einheitliches Kunstwerk in orchestischer Weise bilden. Damit glaube ich auch den Schlüssel zum Theaterbau und dessen jedesmaliger praktischer Einrichtung für die Aufführung durch hölzernen Bau bei Logeion und Parodoi sowie Thymele ins einzelne genau gefunden zu haben. Auch der Grund, warum das Proscenium in Epidaurus gerade so weit in der Länge des Pulpitums eingezogen ist, ist

dann zu besprechen. Vitruvs Bestimmungen über das griechische Theater sind so, wie sie von ihm gegeben werden, äufserliche abstrakte Angaben, deren Zweck man nicht einsieht; abgesehen von dem ganz allgemein über die gröfsere *amplitudo* der Orchestra Gesagten und dem sich daraus etwa unmittelbar Ergebenden. Darüber später.

Zunächst gehe ich hier in der mit Beziehung auf Vitruv geführten Untersuchung der epidaurischen Theaterreste weiter. Über ihre Beziehung zu Vitruv und dem spätern griechischen Theater vgl. Tölken 'Antigone des Sophokles' 64 Anm. und Wieseler 'Theatergebäude' 76. Ich vergleiche sie nur mit Vitruv und der Orchesis im Hippolyt.

Der Zuschauerraum hat 13 Treppen und 12 Keile in der untern, 23 und 22 in der obern Abteilung.

In der Orchestra findet sich ein vollständig ausgeführter Kreis, in einer *λιθίνη περιφέρεια*. Handelte es sich bisher bei der Orchestra katexochen, dem gesamten Raum der Orchestra, um die dramatische Orchestra, so scheint es sehr nahe zu liegen, bei diesem vollständigen Kreis, der einen Teil von ihr einnimmt, an die kyklische Orchestra zu denken.

Für beide hatte der Baumeister des epidaurischen Theaters einen gemeinsamen Zuschauerraum herzustellen.

Die kyklische Orchestra ward zur dramatischen erweitert, indem man den Kreis gegen die Scene zu öffnete und erweiterte. Dies geschah in der Konstruktion *tribus centris* vermittelst des mit dem 1. Durchmesser geschlagenen 2. und 3. Kreisbogens.

Um den kyklischen Kreis war ein kreisförmiger Zuschauerraum gegeben. Mit der dramatischen Orchestra öffnete und erweiterte sich auch der Zuschauerraum gegen die Scene hin.

So gehen Orchestra und Zuschauerraum von 2 Prinzipien aus, die sich historisch folgen.

Das Drama folgte dem kyklischen Chor, der dramatische Chor ging der Schauspieleraktion vorher und übte auf sie einen ursprünglichen Einflufs, dem dann wechselweilig der rückwirkende von dieser folgte. Dies zeigt sich in der Gestaltung von Orchestra und Zuschauerraum.

Vitruv sagt 118, 27—119, 3: *sunt enim res quas et in pusillo et in magno theatro necesse est eadem magnitudine fieri propter usum, uti gradus diazomata pluteos itinera ascensus pulpita tribunalia et si qua alia intercurrunt, ex quibus necessitas cogit discedere ab symmetria, ne inpediatur usus.*

Man kann nicht den Kanon aufstellen, Vitruv gebe zuerst Allgemeines, dann von 119, 29 an speziell nur aufs griechische Theater Bezügliches. Wo bliebe dann das besondere Lateinische? Sondern man mufs sagen, erst mache er Angaben übers lateinische Theater, teils über solches, was es mit dem griechischen gemein habe, über Allgemeines, teils über solches, was es Besonderes hat. Was nun aber das besondere Lateinische und Griechische sei, das ward hier und da schon beim lateinischen Theater erwähnt, z. B. 117, 8 ff. (*ita latius factum fuerit pulpitum* u. s. w.), besonders und eingehender jedoch von 119, 29 an beim griechischen.

Das eben Zitierte 118, 27—119, 3 kann man nicht alles allgemein fassen, denn das griechische und lateinische Pulpitum sind nach 117, 8 ff., nachher nach 120, 15 verschieden.

Auch für das lateinische Pulpitum allein hat es keine absolute Gültigkeit; denn es heifst 117, 11: *eius pulpiti altitudo sit ne plus pedum quinque* (*minus* ist nicht verboten) und 117, 22—25: *gradus spectaculorum ubi subsellia componantur ne minus alti sint palmo, ne plus pede et digitis sex, latitudines eorum ne plus pedes duo semis, ne minus pedes duo constituantur.*

Wie weit also die vorher zitierte Regel in *praxi* zur Geltung kam, darüber mufs der *usus* entscheiden, der in jedem Einfall zu untersuchen und in Betracht zu ziehen ist.

Für die Orchestra möchte die Regel überhaupt nicht gelten, da diese unter den Dingen, die von derselben Gröfse sein müssen, gar nicht genannt ist. Thatsächlich findet sie sich auch von sehr verschiedener Gröfse in griechischen Theatern; vgl. A. Müller 'Griech. B.-A.' 37, Anm. 2.

Den Grund sehe ich darin, dafs sie, insofern sie zu scenischen Aufführungen diente, nicht selbst ohne Überbau unmittelbar gebraucht wurde, sondern nur grofs genug sein mufste, dafs in ihr ein hölzernes Tanzgerüst von zweckmäfsiger Gröfse aufgeschlagen werden konnte. Sie konnte daher gern gröfser, durfte nur nicht kleiner sein, als dieser *usus* erforderte. Vgl. A. Müller, ebenda Anm. 4.

Auch Variationen der Form sind dabei verstattet; wie z. B. die Orchestra zwischen den Seiten der untersten Stufe in Epidaurus von einer runden Linie umgeben ist, während sie, wie die unterste Stufe, in Athen in Tangentenform nach der Scene zu, innerhalb des Zuschauerraums eben, sich gestaltete. In Athen verbreitert sich diese unterste Stufe nach der Scene zu wesentlich, und es ist denkbar, dafs ein hölzerner Bau eines Tanzgerüstes, das sich für gewöhnlich innerhalb der Grenzen der Tangenten an der Orchestra hielt, auch einmal über diese breitere Stelle etwas hinübergebaut wurde. Doch ist das nicht wahrscheinlich, weil es ein Übergriff des Aufführungsplatzes in den Zuschauerraum gewesen wäre.

Nach den Dimensionen, die nach meiner orchestischen Untersuchung die tragische Thymele hatte, war das auch nicht nötig. Sie mafs in der Breite hier, in ihrem oberen, dem Pulpitum zu liegenden, Teil, 91 Spithamen, nebst je einem Rand von $^1/_2$, d. i. 92 Spithamen. Eine olympische Spithame mifst nach Lepsius 'Längenmafse der Alten' 0,2403375 m; also 92 Spithamen = 22,11105 m. Nach A. Müller aber a. O. betrug der Durchmesser der Orchestra (gemeint ist der wagerechte) in Athen 22,50, in Epidaurus 24,50 m.

Die Einteilung des Zuschauerraums geht von dem Abstand des kyklischen und dramatischen Centrums, *A* und 3, aus und geschieht in einer die Rücksicht auf die kyklische und dramatische Orchestra vermittelnden Weise.

Ich betrachte diese Einteilung nur mit Beachtung der niedrigeren Abteilung der Sitze, unterhalb des Diazomas. Diejenige der höheren schliefst sich daran an, indem dort je ein niedrigerer Keil nicht blofs fortgesetzt,

sondern auch in 2 geteilt wird, so daſs insoweit Vitruvs Vorschrift auch bei der Zahl der Keile befolgt wird: 120, 22. 23 *a praecinctione inter eas iterum mediae dirigantur.* Die beiden, die der *scaena* am nächsten liegen, sind, je 1 beiderseits, weggelassen. Vgl. Leake 'Asia Minor' p. 326: *As the spectators in the upper seats of the two extremities must have had a very imperfect view of the scene,* so soll jene *obliquity of the two ends of the cavea perhaps been adopted to provide accommodation for the classes, who cared less for the drama than for the dancing and dumb-show of the orchestra.* Besser sagt man wohl umgekehrt. Die Griechen bildeten nicht durch Erweiterung des unteren Halbkreises, sondern durch Verringerung des obern Halbkreises den Zuschauerraum mit einem stumpfwinkligen, über den wagerechten Durchmesser hinausgreifenden Analemma, indem sie, soweit es die Scene erlaubte, noch den Zuschauerraum bestehen lieſsen. Von diesen äuſsersten Keilen sah man alles, was in der Orchestra vor ging, gut, Kyklisches wie Dramatisches, das Scenische schlecht (wie von unsern der Bühne nahen Plätzen). Und da das besonders in der oberen *ζώνη* der Fall war, so verringerte man diese sogar noch um die Hälfte des in der niedrigern ganz gelassenen Keils.

Von der Scenenfront ab liegt 3, das Centrum der dramatischen *ima circinatio,* 13,00603125 und *A*, das der *περιφέρεια λιθίνη*, 13,753834375; was einen Unterschied von 0,747803125 macht.

Die Breite der *κλίμακες* ist a. O. S. 16 u. auf je 0,74 angegeben.

Legt man einen wagerechten Durchmesser durch 4, so trifft er auf die obere Seite, legt man einen durch *A*, so trifft er auf die untere Seite der mittleren Treppen in dem Kreis der *θρόνοι.* Mittlere Treppen nenne ich die, welche einerseits unten zwischen sich und der in Verlängerung des senkrechten Durchmessers liegenden Treppe je 5 Keile mit je 4 Treppen haben, anderseits oben je 5 mit je 4 analog haben würden, wovon je 1 vorhanden, ausgeführt ist, während das übrige durch Eisodoi, Parodoi, Parascenium, Scene ersetzt ist.

Eine Parallele zwischen beiden Durchmessern halbiert die Anfänge der mittleren Treppen in dem *gradus* der *θρόνοι.*

In Athen waren die Treppen 0,70 breit; Leop. Julius in Lützows Zeitschrift f. bildende Kunst XIII S. 197. Kabbadias sagt a. O. in den *Πρακτ.*: *Ἔχουσι δὲ αἱ κλίμακες μῆκος* 0,74, *ὥστε ἀνὰ εἷς μόνον θεατὴς ἐδύνατο νὰ ἀνέρχηται καὶ κατέρχηται δι' αὐτῶν.* Es konnten aber 2 Personen darin sehr wohl neben einander passieren, namentlich wenn einer sich drehte, so daſs die Breite seines Leibes in der Länge der Treppe sich befand, und selbst neben einander gehen konnten 2, weil die Beine sich sehr wohl neben den *θρόνοι* und *ἕδραι* bewegen konnten, während der Rumpf darüber teilweise in die Keile hineinreichte.

Den Linien nun, welche die untern 9 Treppen je ganz halbieren, ist allen die Richtung auf *A*, das kyklische Centrum, gegeben.

Von den 10 unteren Keilen aber haben 8, nämlich je 4 zu jeder Seite der von dem senkrechten Durchmesser halbierten Treppe, gleiche Breiten.

Der je 5. untere Keil, der an der mittleren Treppe, und an der anderen Seite von dieser der je obere vorhandene Keil sind etwas schmäler. Das zeigen Messungen in den höheren *gradus* der einen Abteilung bestimmt und deutlich.

Diese beiden Keilpaare waren also kleiner und faſsten weniger Publikum. Man sah von ihnen aus weniger und schlechter nach den oberen Teilen der Orchestra und nach der Scene.

In der die Zahl der Keile verdoppelnden höheren Abteilung des Zuschauerraums war dieser Miſsstand noch gröſser; man lieſs dort von den 24 Keilen je 1 beiderseits, den der Scene am nächsten gelegenen, fort.

Wie die Breite der mittleren Treppen durch die Entfernung der beiden Centren, des kyklischen und dramatischen, 3 und *A*, von einander bestimmt ward, so wieder die Breite jeder andern Treppe nach derjenigen der mittlern Treppen.

Dem Keil zwischen den mittleren Treppen und den Treppen an den Analemmata ward der an den mittleren Treppen anderseits liegende untere Keil an Breite gleich gemacht. Dann ward der untere Zuschauerraum von da an, nachdem wieder je eine Treppe von 0,74 zwischen ihn und das schmälere, obere Paar von Keilen gelegt war, in je 8 Keile von gleichen Breiten geteilt.

Die Linien, von welchen die Treppen an den Analemmata und den mittleren Treppen je von der andern Seite halbiert werden, schneiden sich in *B* und *Γ*.

Von *B* und *Γ* aus ward, nach *Πρακτ.* von 1883, S. 47, als den Centren aus, je ein Bogen geschlagen, und zwar vom untern Anfang *τῶν δύο κατὰ τὰ ἄκρα κερκίδων* an. Der Radius dieser Bögen ist hiernach die Entfernung von *B* wie von *Γ* nach dem je gegenüberliegenden Anfang, gröſser als der des unteren Teils von der thatsächlich vorhandenen, praktisch ausgeführten *ima circinatio,* der mit dem Radius von *A* aus geschlagen ist (derjenigen um den Wasserlauf), kleiner jedoch als der Radius des 2. und 3. Kreisbogens, d. i. der Durchmesser der *ima circinatio,* des 1. Kreises der Konstruktion.

Die niedere Zone ist hiernach in Abteilungen von verschiedener Gröſse geteilt, nämlich in 12, je aus $^1/_2$ Treppe, 1 Keil, $^1/_2$ Treppe bestehend, worin die Treppen alle von gleicher Breite sind, die Keile von verschiedener. Geht man von dem senkrechten Durchmesser aus, der die dem Scenengebäude gegenüberliegende Treppe in 2 Hälften teilt, so liegen rechts und links davon je 4 gleiche gröſsere Abteilungen, und dann kommen je 2 gleiche kleinere rechts und links über und unter dem wagerechten Durchmesser, der die mittleren Treppen halbiert. An den Enden des Ganzen liegt dann noch je $^1/_2$ Treppe = 0,37 und je 1 Analemma, 0,63 dick, bez. *κλάξ*, 0,82 dick (*Πρακτ.* von 1881, Athen 1882, in den *'Ανασκ.* S. 18, Z. 9—3 v. u.).

$^1/_2$ Treppe, je 1 schmälerer Keil, $^1/_2$ Treppe sind so breit wie je 1 breiterer Keil. Zählt man zu diesem $^1/_2$ + $^1/_2$ Treppe, so ist je 1 der 8 breiteren Abteilungen um 1 Treppe = 0,74 breiter als je 1 der 4 schmäleren.

Vgl. Oehmichens Bemerkung, 'Griech. Theaterbau' S. 59, über die „Dicke der Keile an der unteren Begrenzung des Zuschauerraums".

Für das die Eisodoi passierende Publikum wurde auf diese Weise etwas mehr Raum in der Breite an der Seite der Analemmata gewonnen. Die keilförmige Verengerung der Eisodoi von der Orchestra nach den Pylonen zu war durch die umgekehrte Gestalt der Keile an den Analemmen gegeben.

In eine Gerade längs der Aufsenseite eines Analemma von da an, wo es an den Eckpfeiler des Pylonen stöfst, scheint je ein Ende der Parallele zwischen den wagerechten Durchmessern durch 3 und *A* zu treffen, die Parallele so lang genommen, wie der Durchmesser durch 3, d. i. der Durchmesser der *ima circinatio*.

Diese Parallele berührt die untersten, vordersten Punkte an den *ὀπαί* des Wasserlaufs vor den Querbändern Ψ und Ω. Diese Querbänder mit den *ὀπαί* begrenzen also den bis dahin gehenden Wasserlauf, der die untere Hälfte der besprochenen Kombination aus dem Kyklischen und Dramatischen umgiebt. Dies bildet eine Analogie zur Berührung der vordersten Punkte der $^3/_4$ Säulen durch die parallele Quadratseite.

Das epidaurische Theater hat also eine kunstreich kombinierte Form des obern Teils vom Zuschauerraum und der dazwischen liegenden Orchestra, die einen, wie mir scheint, sehr wohlgefälligen, harmonischen Eindruck macht. Mir scheint von ihr noch mehr zu gelten, als was über Vitruvs Konstruktion mit den 3 Kreisen bezüglich der Orchestra A. Müller in N. J. 1872, 694 sagt: „Es ist nicht zu leugnen, dafs die so (mit dem Durchmesser des 1. Kreises als Radius des 2. und 3. Kreisbogens) gewonnene Form der Orchestra eine sehr angenehme ist und sich auch bei einzelnen alten Theatern findet: s. Wieseler, Denkm. II 1. 3. 4; A 1; auch I 8; A 9; und II 6". Wenn Wecklein, Wochenschrift f. klass. Phil. 1888, 1125, die Vitruvische Konstruktion beim epidaurischen Theater auch hierin finden wollte, so wäre das nach dem Ausgeführten zu modifizieren.

Vitruvs Regel 120, 20—22: *gradationes scalarum inter cuneos et sedes contra quadratorum angulos dirigantur ad primam praecinctionem* trifft in Epidaurus nicht zu. Das Theater dort hatte eine Schönheit, ein *κάλλος*, höheren, kunstvolleren Grades. Vitruvs Regel pafst wohl nur für kleinere Theater, wo durch die geringere Zahl der Abteilungen diese nicht so grofs wurden, dafs das Hineingehen in die Keile und das Herausgehen aus den Keilen erschwert wurde. Der Baumeister in Epidaurus bedurfte einer gröfseren Anzahl von Keilen und Treppen für sein, wie sich daraus schliefsen läfst, grofses Publikum.

Für die seitliche Begrenzung des Unterbaus des Pulpitums vermittelst der inneren, an die Orchestra vorragenden Mauern der Vorsprünge, des Prosceniums hier, ist die Vitruvische Konstruktion *tribus centris* zu Grunde gelegt, während das Proscenium mit den Vorsprüngen noch über die Orchestra hinausragt. Insofern trifft nicht zu, was A. Müller, N. J. 1872, Bd. 105, S. 692. 697 sagt: „Die Entfernung zwischen den inneren Vorsprungecken konnte als Länge des Pulpitums bequemer durch Abtragung des gröfsern

Durchmesserteiles über der Quadratseite *xz*, auf der Quadratseite beiderseits über sie ragend, begrenzt werden, wodurch *eo ipso* die sekundär wichtige Pulpitumsgrenze bestimmt ward; daher ward die *constructio tribus centris*, durch 3 Kreisbögen gewählt; denn der 2. und 3. Bogen begrenzen von *a* und *h* an die Orchestra". Sie ward vielmehr gewählt, weil sie eine andere, beabsichtigte Länge des Pulpitums giebt als die Anfügung des gröfsern Durchmesserteils = Radius rechts und links an die Quadratseite. Sie hat mit der Einziehung des Pulpitums in Epidaurus nichts zu thun; sie würde auch dann grundlegend zutreffen, wenn dies sich bis zur Quadratseite erstreckte.

Ich glaube, wir haben in dem Ausgeführten eine Bestätigung der frühern guten Meinung von Vitruv gefunden, die den Lesarten *tribus centris* und λογεῖον (nicht θεολογεῖον) insbesondere zu gute kommt.

Auch Vitruvs Angabe über die Höhe des *pulpitum* 120, 19. 20 trifft in Epidaurus zu: *eius logei* (*loci GH*) *altitudo non minus debet esse pedum X, non plus duodecim.* Wäre auch *loci* die richtige Lesart, so wäre doch damit das *logeum* gemeint. Die Höhe der Säulenwand in Epidaurus beträgt 12 Fufs. *Πρακτ.* 1883, 47: *Τὸ ὕψος τοῦ δι' ἡμικιόνων κεκοσμημένου τὸ πάλαι τοῖχου τοῦ ὑποσκηνίου* (*Πίν. Β'* 3 *καὶ* 7) *ἦτο ἀκριβῶς* 12 *ποδῶν* u. s. w.; indem Dörpfelds genaue Messung dafür angeführt wird. Nach A. Müller 'Gr. B.-Alt.' S. 24, 1 sind es 3,50 m, mit Berufung auf eine Mitteilung Dörpfelds (3,55 m nach Kawerau; vgl. A. Müller 'Die neueren Arbeiten u. s. w.', 1891, bei Dietrich, S. 18).

Um die festen Baulichkeiten vor der Scenenfront, wie sie besprochen sind, und in der Orchestra ward für die Aufführungen ein hölzerner Vorbau und Überbau jedesmal errichtet; wofür die im voraus bereit gestellten und zuletzt rasch zusammenzusetzenden Holzstücke, Balken, Bohlen, Böcke in den Nebenbauten der Scene *Y* und *X* werden aufbewahrt gewesen sein. In noch älterer Zeit errichtete man alles jedesmal ganz aus Holz. Dafür läfst sich, aufser der bekannten Stelle in den Proll. Com. bei Dübner und anderswo auch Horat. A. P. 278—280 geltend machen: *post hunc personae pallaeque repertor honestae Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis et docuit magnumque loqui nitique cothurno.* Sollte Äschylus seine prachtvoll gekleideten *actores* mit ihren Schleppen über Konistra haben schreiten lassen?

Warum ist denn aber später der bleibende, steinerne Logeionsbau so schmal und hoch aufgeführt worden?

Überhaupt machte sich das Bedürfnis eines bleibenden Baus aus doppelten Gründen geltend. Einmal dadurch, dafs man vor der Zeit der Aufführungen ihn zu Rede- und Schaustellungen brauchte, die darauf sich bezogen, und in der übrigen, schauspiel-, überhaupt spielfreien Zeit ihn anderweitig mehr und mehr zu benutzen Gelegenheit fand. Sodann dadurch, dafs man darin den festen, bleibenden Anhalt für die jedesmal herzustellenden Holzbauten des Aufführungsplatzes hatte.

Da nun der Kreis der kyklischen Orchestra für die kyklischen Tänze ganz freibleiben mufste, so mufste die Vordergrenze des dauernden Logeions,

in Epidaurus die Säulenwand, so weit zurücktreten, dafs er, in Epidaurus die *περιφέρεια λιθίνη*, frei vor ihr lag.

Im lateinischen Theater war dies Hindernis nicht mehr vorhanden, und so liefs man in ihm das Pulpitum bis an den wagerechten Durchmesser, die Scenenfront bis an die Dreiecksseite vortreten. Leake 'Asia Minor' S. 325: *The Roman theatres, being chiefly intended for dramatic representations, it was desirable to bring the scene as near as possible to the centre of the cavea.* Man that dies, um den Aufführungsplatz näher heran zu bekommen. Das war in den grofsen Theatern der Alten besonders wünschenswert. Hilfsmittel für das Auge, wie unsere Operngläser, hatte man auch nicht, die ohnehin nur für Wohlhabendere da sind. Für das Ohr hatte man schon in griechischen Theatern und dann auch in italischen Gegenden und in mehr Städten der Griechen die *echea*. Auch war zu beobachten (doch nach dem Zusammenhang zunächst in Rom, dann auch sonst), dafs die Kitharöden gegen die *scaenae valvas* sangen. Geschah das der besseren Resonanz des Holzes*) wegen, so war das doch auch durch die gröfsere

*) Auch wegen der Resonanz liefsen die Griechen nicht zu, den Boden des Prosceniums, wovon das Pulpitum ein Teil war und wozu in Epidaurus auch die doch zu Schauspieleraktion ebenfalls benutzten Stellen der rechteckigen Vorsprünge und dahinter gehörten, oder den Boden der Orchestra mit Sand oder Spreu zu bewerfen. Unter diesen versteht Wieseler 'Griechenland' IV 203b Anm. 15, über Plutarch Moralia 1096 B, den Boden der Orchestra, soweit er nicht mit dem Tanzgerüst der Thymele besetzt war und als Zugang für die Zuschauer diente. Aber wo kommt diese Bedeutung von *ὀρχήστρα* = Raum des Orchestrabodens um das Tanzgerüst darin sonst vor? In dem ganzen Zusammenhange handelt es sich um den Ton, nicht aber, wie Wieseler für seine Meinung geltend macht, darum, dafs etwas besser aussehe, dafs in diesem Fall der schöne untere Boden der allen vor Augen liegenden Orchestra nicht von dem an der Fufsbekleidung der ihn Betretenden befindlichen Kote leide. Im gleich Folgenden ist auch von dem andern Teil des Aufführungsplatzes, dem *προσκήνιον*, die Rede, wovon es heifst: *καὶ χαλκοῦν Ἀλέξανδρον ἐν Πέλλῃ βουλόμενον ποιῆσαι τὸ προσκήνιον, οὐκ εἴασεν ὁ τεχνίτης, ὡς διαφθεροῦντα τῶν ὑποκριτῶν τὴν φωνήν.* Der Gegensatz von *χαλκοῦν* ist hier doch nicht steinern, sondern hölzern (vgl., an welchen Gegensatz zu *ligneis theatris* Vitruv 116. 7 ff. gedacht hat; doch an steinerne); es ist an den Holzboden über Mauern aus Stein gedacht, der besser als ein eherner Fufsboden resoniert (man denke an die Verwendung von Eisen und Holz in unsern Flügeln). Auch an einen Unterbau von ehernen Mauern ist nicht gedacht; ist doch das Ganze, was vom Proscenium gesagt wird, eine Parallele zu dem von den *ὀρχῆστραι* Gesagten, bei denen auch Wieseler natürlich nicht an stehende Wände, sondern an Boden, eben an etwas Bestreubares, denkt. Der Aufführungsboden soll einerseits nicht mit Spreu und Sand bestreut, und anderseits nicht aus Erz gemacht werden. Wieseler bringt dann zur Erklärung des *τυφλοῦται* den Grund bei: „Die von Plutarch erwähnte Blendung der Zuschauer soll gewifs nicht als von dem Aufwirbeln der Spreu oder des Sandes durch die Füfse der tanzenden Choreuten, sondern als vom Winde herrührend gedacht werden.“ Wurde denn der schöne Boden durch die doch auch von Kot beschmutzte Spreu (oder Sand) nicht entstellt? Das ist aber müfsiges Disputieren. Denn *τυφλοῦται* bedeutet hier nicht „wird geblendet“. Das beweist die ganz analoge Stelle Plutarch Quaest. conviv. VIII 3, 1, Moralia 721 B (Dübner 879): *Ἡ δὲ φωνὴ προσφερομένη καὶ προστυγχάνουσα σώμασι πολλοῖς καὶ ἀθρόοις ἢ τυφλοῦται παντάπασιν ἢ διασπάσματα λαμβάνει καὶ μεγάλας καὶ πολλὰς*

Nähe der *valvae* mit bedingt: 116, 7 ff., denn in die Ferne zerstreut und verringert sich die Welle der *vox,* 109, 20 ff. Vgl. Plutarch Quaest. conviv. VIII 3, 1.

So viel Platz zwar, doch auch nur so viel bedurften die Griechen in der Richtung von der Scenenfront her, dafs er für Schauspieler und dramatischen Chor zusammen ausreichte.

Man rückte daher mit der Scenenfront bis an die Tangente heran, so nahe, dafs man vor dem dauernden Pulpitum, Pulpitumsteil, noch eben den kyklischen Kreis frei anlegen konnte. Wenigstens in Epidaurus fand keine Raumverschwendung hierin statt. Damit traf aber die dramatische Rücksicht zusammen, dafs so viel Platz bliebe, als für das voll ausgebaute Pulpitum und die dramatische Thymele erforderlich war. Um die Orchestra, den untern Teil derselben (ich brauche unten und oben allgemein von derselben Richtung, dabei von der dramatischen Thymele und dem Pulpitum ausgehend, die nach der Scene zu stiegen), lief dann noch der Wasserlauf.

So lange man in Athen die *σκηνὴν τριωρόφοις οἰκοδομήμασι* jährlich *ἐαρινοῖς καιροῖς*, also aus Holz errichtete, wohl grofsenteils aus vorher zu-

---

ἀντικρούσεις καὶ διατριβάς, wo von den Atomen der Luft die Rede ist, die im Leeren zerstreut sind und es erfüllen. Ebenso ist in unserer Stelle *Non posse suaviter vivi sec. Epicurum* XIII, p. 1096 B der Moralia, *καὶ τί δήποτε τῶν θεάτρων ἂν ἄχυρα τῆς ὀρχήστρας κατασκεδάσῃς* (so Dübner; Wieseler *κατασκεδάσῃ τις*, aus *κατασκευασθείσης*) *ἢ χοῦν, ὁ λαὸς τυφλοῦται* zu verstehen *ἡ τοῦ λαοῦ φωνή*. Von dem Gegensatz, dem zu lauten Schallen, handelt dann das Folgende, was über Alexanders eisernes Proscenium gesagt ist. Einen noch näheren, nur nicht so scharfen und unmittelbar klaren und wohl darum von Plutarch nicht angeführten Gegensatz bildet, was Aristoteles Problem. XI 25 gesagt ist: *Διὰ τί, ὅταν ἀχυρωθῶσιν αἱ ὀρχῆστραι, ἧττον οἱ χοροὶ γεγώνασιν; Ἢ διὰ τὴν τραχύτητα προσπίπτουσα ἡ φωνή, οὐ πρὸς λεῖον τὸ ἔδαφος, ἧττον γίνεται μία· ὥστ' ἐλάττων; οὐ γὰρ συνεχής.* Offenbar ist das ein Gegengrund gegen das Bestreuen der *ὀρχῆστραι* mit *ἄχυρα*, denn die *φωνή* der Chöre soll eben mehr *μία, ὥστε μείζων* werden. Dafs sie aber zu laut würde, war in den grofsen unbedeckten Theatern der Alten nicht zu besorgen. Das dröhnende Schreien störte die Alten nicht; Sittl 'Gebärden d. Gr. und R.' S. 201, Anm. 1. Vielmehr das Gegenteil ward befürchtet, dafs sie rauh und zu schwach würde. Nur bei einem unkünstlerischen Massentanz, wie ihn Pratinas in seinem Gedicht *τίς ὁ θόρυβος ὅδε* tadelt (vgl. Fr. Blafs in N. J. 137, 1888, S. 663/4), war ein übermäfsiger Lärm zu besorgen. Diese beiden Gründe nun, dafs der Lärm des Volks vermindert, der Schall der Chöre aber verstärkt wurde, wog man gegen einander ab und fand, dafs der letztere überwöge. Zu dem hölzernen Boden aber wählte man sicher trockenes, astloses Holz, das man fest fugte, wenn man es auch nicht nötig fand, es mit Rippen zu unterleimen.

An einen Grund, wie er bei der Bestreuung von Shakespeares Bühne mit Binsen zur Geltung kam, dafs die Bühne Wohnräumen analog behandelt werden sollte, Shakespeare von Elze, Halle 1876, S. 267, der zum Versuche, die Orchestra mit *ἄχυρα* zu bestreuen, geführt hätte, von dem man dann aus akustischen Gründen wieder abgekommen wäre, ist natürlich nicht zu denken.

Eine Bestreuung des Erdbodens selbst mit *ἄχυρα* hätte akustisch wenig Unterschied gemacht.

Diese Stelle Plutarchs aus der Schrift *Non posse suaviter* u. s. w. ist nach allem denn nun zu den Beweisstellen für die Errichtung eines hölzernen Tanzgerüstes in der Orchestra zu rechnen.

bereiteten Stücken zusammensetzte, machte man zuerst die *frons scaenae* mit dem Scenengebäude dahinter fertig und baute das Proscenium über einen Teil der alten circa 24 m im Durchmesser habenden kreisrunden Orchestra. Dafs dies möglich war, zeigen erhaltene Reste dieser Orchestra unter dem Bühnengebäude des Lykurg, siehe bei A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 416. Eine solche alte Orchestra gab es in Epidaurus nicht; wenigstens fehlen davon alle Spuren. Umgekehrt bleibt dahingestellt, ob es, ehe die römische Pflasterung gelegt ward, in Athen eine kleinere kyklische Orchestra, wie in Epidaurus, gab; denn unter dieser Pflasterung hat man bei verschiedenen Versuchen hier und da nichts gefunden. Als man die grofse kreisrunde Orchestra nicht mehr brauchte, erbaute man dann zuerst nur die Fundamente des Scenengebäudes und das Proscenium und Pulpitum so weit, dafs man noch daneben die Ausgänge der Eisodoi frei liefs; dann aber dauernd so weit das ganze steinerne Gebäude. Das letzte ist wohl in Epidaurus auch so geschehen. Von den Seiten her baute man Parodoi und Thore für die Zeit der Vorfeiern und der kyklischen Aufführungen und für sonstige Benutzungen des Pulpitums. Der περιφέρεια λιθίνη würde es entsprechen, wenn auch in Epidaurus der dauernde steinerne Bau des Scenengebäudes zunächst nur ein Fundamentalbau war, den man hölzern überbaute. Einen dauernden Bau der Scene ohne Proscenium errichtete man gewifs nicht, da sich dann die Eingangsthüren in der Scenenfront, in die Luft aus einer gewissen Höhe herausführend, sehr sonderbar ausgenommen hätten. Einen festen teilweisen Pulpitumsbau konnte man auch sehr wohl zu manchen Einrichtungen dauernder Art im Hyposcenium, soweit es unter diesem lag, gebrauchen.

Was sodann die Höhe anlangt, so ist im allgemeinen geltend zu machen, was schon Dan. Barbaraus a. O. p. 194 sagt: *Logeum altius esse debet in theatris Graecorum, quoniam Graecorum pulpitum remotius erat a spectatoribus, quam Latinorum, erat enim orchestra Graecorum amplior, et distantia res depressiores videri facit, quod optici observant. nam si prope domos eas, tecta non vides, si recedas paullulum, mox incipis videre.* Auf das Verhältnis zu den Zuschauern bezieht analog auch Leake dieses Verhältnis 'Asia Minor' a. O. 325: *In Roman theatres the height of the pulpitum above the orchestra was only five feet, that the spectators in that part of the theatre might command a good view of the stage — as in our pit; in the Greek theatres, there being no spectators in the orchestra, it was ten or twelve feet high.*

Die Sache ist aber auch von der Seite der Darstellenden aus zu betrachten.

Da die dramatischen Chöre aus einem ideellen, bedeutsamen Raum, folglich nicht von dem Platz aufserhalb des Scenengebäudes, von der Strafse u. dgl., sondern von diesem Raum her kommen mufsten, und da sie nicht über die zum Logeion hinaufführenden Parodoi kommen konnten, wenn sie nicht aufs Logeion ziehen sollten — Ausnahmen bestätigen die Regel —, so mufsten sie von vorn her aus dem Raum vor dem Scenengebäude, und zwar neben dem Logeion heraustreten, weil sie ideell von der

Seite her zu dem ideellen Raum, wie ihn jedesmal das Logeion vorstellte, kommen sollten. Dazu waren Thüren aus einem Raum vor dem Scenengebäude erforderlich.

In Epidaurus sind diese Thüren die geradwinkligen unter den Proscenien heraus, *I* und *H* unterhalb der Überdachung von I^1 und H^1 heraus. Für die Ausnahmen des Wegs für den Chor über die Parodoi dienen die schiefwinkligen Thüren daneben, *K* und *Z*, woraus die Schauspieler, wenn sie über die Parodoi kommen sollten, von innen heraus traten und dann über die Treppen K^1 und Z^1 herum gingen.

Dies läſst sich so vorstellen. Von den äuſsern $^3/_4$ Säulen, 6 und 7, wurden Bretterwände, parallel den Vordermauern der Rampen und den kleinen Treppen, die aus den Parodoi in die Eisodoi gehen, vor diesen Treppen vorbei bis nach 10 und 11, den Mittelpfeilern der Pylonen, errichtet. Hinter diesen Wänden gingen die Schauspieler oder Choreuten aus den schrägen Thüren *K* und *Z* nach den kleinen Treppen. Diese wurden mit einem sich auch nach der Parodos seitwärts erstreckenden *landing* überbaut, wohinauf aus den Gängen von den schrägen Thüren her Stufen führten. Dort bog man um die Ecken und stieg wieder Stufen zu einem *landing* hinan, das vor dem den Aufführungsplatz abschneidenden Quervorhang über den Parodoi sich befand, auf dem die Personen, die von dort auftreten sollten, drauſsen vor dem Vorhang Aufstellung nahmen. Die Parodoi aber waren dann weiter nach dem Logeion zu mit einem sanft steigenden Holzboden überbaut, der über die Holzwand noch in die Eisodoi, zunehmend, hinein hinüberragte. Ich denke ihn mir mit einer ehernen Umfassung versehen, wie die an den Seiten des vor dem dauernden Proscenium noch vorspringenden hölzernen Prosceniums, Pulpitums. Die Pylonen der Parodoi waren während der Aufführungen mit Thüren geschlossen.

Fürs Auftreten des Chors waren Thüren erforderlich, und zwar nicht direkt aus den Nebenbauten, da direkt vor diesen die beiden Parodoi lagen. Die Parodoi dienten meistens zur Symbolisierung von Fällen, wo die von dort Auftretenden weiter her kamen. Und nach den meisten Fällen war doch die bleibende bauliche Einrichtung zu machen. Die Thüren daher für das regelmäſsige Herauskommen des Chors muſsten dicht am Pulpitum liegen. Über sie hin führten die Wege von der Seite zum Logeion. Diese Wege gingen noch übers Proscenium dort, soweit es neben dem Logeion lag, und diese Strecke bildete insofern einen Teil der Parodoi; welcher Name jedoch im engern Sinn den Wegen bis dahinauf eignet.

Diese Thüren muſsten etwa 7 Fuſs hoch sein, wenn das Heraustreten einen guten Eindruck im Verhältnis zum Raum der Thür machen sollte. Und wenn der Anblick ein stattlicher sein sollte, wie er doch für die groſsen, griechischen Theater beansprucht ward, so muſste über der Thür noch eine nicht geringe Wandfläche sein, ehe der Boden darüber kam. Das führt denn auf 10—12 Fuſs Höhe fürs Proscenium. Und von der Höhe des Bodens, die man so über den Thüren erreichte, wird man doch nicht einige Stufen aufs Logeion hinabgestiegen sein; denn die Wege sollten ja

ihrem Zwecke nach von der Seite her zu dem ideellen Raum des Logeions hinaufführen.

So verhält es sich denn auch nach dem Obigen mit der Höhe von Parascenium, bezw. Pulpitum, in Epidaurus. Dort ist auch in der Mitte des Pulpitums eine Thür, Θ. Diese war, nach Obigem, durch den Vorbau während der Aufführung verdeckt. Sonst aber war sie sichtbar. Und dann gilt von ihr ebenfalls das über die Stattlichkeit des Anblicks Gesagte, wenn man auch bei den Thüren unter den Proscenien des Chors halber noch mehr diese Gründe geltend machen darf.

Von der Höhe des Prosceniums, bezw. Logeions, ist aber auf die des Tanzgerüstes, d. i. der Thymele, in der Orchestra davor zu schliefsen. Wenn der Vorbau des Logeions, in der Mitte ums bleibende Proscenium, sich auch etwas nach der Thymele zu senkte, so viel durfte das doch nicht sein, dafs es den Schauspielern das Schreiten wesentlich erschwerte. So kommen wir für die Thymele am Logeion auf eine Höhe von etwa 7—9 Fufs, je nachdem das Logeion 10—12 Fufs, nach Vitruv, hoch war. Über 12 Fufs konnte man nicht viel gehen, weil dann das Tanzgerüst in der Orchestra, damit der Chor von dort aus in passender Höhe mit den Schauspielern auf dem Logeion verkehre, wieder so weit hätte erhöht werden müssen, dafs dadurch die nötige Rücksicht auf die Zuschauer in den niedrigsten *gradus* verletzt worden wäre.

Diesem Wege der Beweisführung kommt umgekehrt der von Wieseler 'Thymele' S. 34 entgegen, der aus der Höhe des Chorgerüstes auf die des Schauspielergerüstes schliefsen will.

Unter einem Tanzgerüst von solcher Höhe konnte man durchschreiten. Für die Zuschauer war dieser Weg erwünscht. Denn während das Gerüst ums feste Pulpitum aufgeschlagen war, verengte dieses an den Seiten den Zugang von den Eisodoi her. Das Publikum mufste dann, soweit es von unten und nicht von dem Diazoma und von dem äufsern Umfang her (*Πρακτ.* 1883, erschienen 1884, S. 46, 7—10 v. u.; 1881 (1882) Bericht über die Zerstörung an Analemmata und Diazoma, gerade da, wo die Eingänge gewesen sein werden, S. 7 der ἔκθεσις; 13, 1—7; 15, 11 ff., und an der Ringmauer ums Ganze aufsen 17, 5 v. u. ff.) eintrat, über die Treppen der Thymele von den Eisodoi her und daneben etwa durch eine Thür unter die Thymele und seitwärts durch Thüren, etwa mit erhöhter Erzumfassung des offenen obern Teils von ihnen im Fufsboden der Thymele, die man sich überhaupt mit eherner Umfassung denken mag, zu den *gradus* hinausgehen. Was aber die Choreuten anlangt, so läfst sich auch hinsichtlich dieser vorstellen, dafs an der dem vornehmsten, in der Mitte gerade vorsitzenden, Publikum gegenüber, zwei breite Ausgänge waren, durch die der Chor angesichts dieser Zuschauer heraustreten konnte. Diese Ausgänge mochten prächtiger geschmückt sein. Durch sie trat der Chor hervor, wenn er zur Verehrung des Gottes auf Treppen, die rechts und links längs des Tanzgerüstes hinaufgingen, zu einer Plattform in der Mitte hinaufstieg. In Athen stand dort der Gott (s. o.), und war folglich auch die eigentliche

Verehrungsstätte dort vor seinem Angesicht, das auf den Platz der Spiele schaute, die zu seiner Ehre gefeiert wurden. Ob man in Epidaurus auch einen Gott dahin stellte? Warum soll man das nicht denken; war es nicht Dionysos, so mochte es Asklepios sein. Selbst ein Richten kann man annehmen, wenn man es auf das Richten über die Aufführung beschränkt.

Für die Plätze der Richter war ein angemessener Platz neben dem Gott rechts und links.

In Athen wurden sie in gröſserer Zahl sämtlich voragonisch vereidigt und saſsen, wie ich denke, dort zusammen, je 5 zu jeder Seite, und schauten zu. Sie begaben sich dahin unter der Thymele durch und traten aus den breiten, schön geschmückten Thüren vorn vor den vornehmsten Zuschauern heraus, schritten die Treppen zwischen diesen hinauf, bezeugten ihm auf dem Verehrungsplatz vor ihm ihre Ehrfurcht und schritten wieder herab zu ihren Plätzen neben ihm. Etwas anders, feierlicher noch, Cimon und seine Systrategen, Plutarch Cimon 8. Sie hatten zugeschaut, sonst konnten sie ja nicht richten, hatten unter den Zuschauern gesessen. Von ihren Plätzen begaben sie sich auſsen ums Theater herum in das Scenengebäude und traten aus der königlichen Mittelthür zusammen prächtig hervor, zogen übers Logeion, eine Treppe von da hinab zur Thymele und über diese nach dem Verehrungsplatz vor dem Gott, *προῆλθον εἰς τὸ θέατρον*, und verrichteten da *τὰς νενομισμένας σπονδάς* (auch sonst verrichtete man dort *σπονδάς*, Philostrat. Vit. Apoll. IV 22, p. 74 Kayser), d. i. die für solchen Sieg gebräuchlichen *σπονδαί*, die in diesem Falle dem Dionysos als Repräsentanten der 12 Götter gebracht wurden. Darauf lieſs sie aber der Archon nicht weggehen, wie sie also wollten, sondern behielt sie da, wo also der Platz der Richter war, wenn sie ihren Spruch sprechen sollten. Dort auf dem Verehrungsplatz wurden die Richter vereidigt, traten die aus der Gesamtzahl Ausgelosten zusammen, berieten und verkündeten den Spruch. Der Archon vereidigte Cimon und die Systrategen eben dort, nachträglich, als Richter, übergab ihnen, ohne Losung, das entscheidende Urteil, und sie entschieden dann. Vgl. auch A. Mommsen, Anzeige von E. Petersen 'Über die Preisrichter u. s. w.' in Bursians Jahresbericht, 1887, III 354 ff.; A. Müller 'Die neueren Arbeiten aus dem Gebiete des griechischen Bühnenwesens' 101 ff.

Aus der Vergleichung des epidaurischen Theaters mit den nach der Analyse des Hippolyt für Logeion und Thymele erforderlichen Dimensionen läſst sich die Gröſse des einfachen orchestischen Schritts erschlieſsen, gewissermaſsen des dem *χρόνος πρῶτος* analogen *πούς πρῶτος*.

Gab es einen solchen? War er, wie der *χρόνος* durch das jedesmalige Tempo, so durch die Gröſse des Theaters, die Feierlichkeit u. s. w. des Gedichts verschieden?

Zunächst waren solche Verschiedenheiten nur in geringerem Maſse wie bei den Tönen möglich. Denn Verschiedenheiten in der Schnelligkeit bei der Aufeinanderfolge von Tönen sind sehr viele und in vielen Multiplikationsverhältnissen möglich, weit mehr als in der Ausdehnung der Schritte. Eine gewisse nicht gar zu kleine Gröſse muſs hier doch die Einheit bilden,

welche sich, bei der gegebenen Leibesgröfse, nun einmal nicht sehr vielfach, nicht so vielfach wie eine kurze Zeit vervielfachen läfst. Eine bestimmte Weite ein für allemal als Einheit zu nehmen, lag hier viel näher als bei der Zeit, dem Tempo des gesungenen Worts, des instrumentalen Tons. Denn die Grenze für den kleinsten Schritt war im ganzen sehr bestimmt für den Geschmack vorhanden; und anderseits die für den weitesten, von absichtlichen Ausnahmen etwa abgesehen, ebenfalls, das Gespreizte machte sich sofort bemerkbar. Man mochte beim Tanzen auch nicht von vornherein eine ganz bestimmte Weite des Schrittes beobachtet haben, und die Übung der Tänzer, um verschiedene Mafseinheiten zu beobachten, mochte ebenso grofs sein wie die unserer Musiker, auf Violine und Bratsche mit verschieden grofsem Fingersatz zu spielen. Allein die Künstler hatten ein Interesse daran, eine gemeinsame Gröfse des Schrittmafses festzustellen, wie unsere Musiker es an der Feststellung einer einheitlichen Stimmung haben. Das machte sich gewifs schon geltend, ehe die späteren Technitenvereine eine Förderung ihrer Einheit in der Einheit der Kunsttradition überhaupt fanden, 'A. Müller Griech. B.-A.' S. 393.

Als Schritteinheit habe ich die Gröfse der olympischen σπιθαμή, nach Lepsius 'Die Längenmafse der Alten' = 0,2403375 m gefunden. Sie giebt ein bequemes Gehen und für den Doppelschritt nicht etwas Sperriges, Gespreiztes.

Für das Schreiten nämlich auf dem Pulpitum wie auf der Thymele sind 91 Spithamen von links nach rechts erforderlich. Die Gesamtheit der symmetrischen Systeme, wie ich sie dargestellt habe, führt auf diese Gröfse. Dargestellt aber habe ich sie auf Grund der Zahlengröfsen, die der Hippolyt an die Hand giebt.

Ein Rand kann beim Logeion an den Seiten da nicht angenommen werden, wo sein Boden unmittelbar in den der Parodoi übergeht. Wo er noch vor den Vorsprüngen des Prosceniums vorspringt — ich nehme die Tiefe des Logeions = 22 Spithamen, so dafs 1 Trimeter aus 3 ἐπτάσημοι darauf vorgeschritten werden kann —, gebe ich ihm analog auch keinen Rand, denke ihn jedoch durch kleine eherne umherlaufende Stangen in geringer Höhe eingefriedigt.

Nun ist (s. o.) die Entfernung von der Mitte einer nach dem Logeion zu liegenden $^3/_4$ Säule bis zu der gegenüber so liegenden = 22,555 + x, unter 22,575 m. Ziehe ich davon noch 2 halbe Säulendicken mit 2 × 0,30 = 0,60 ab, so bleiben fast 22 m. Das ist noch ein Weniges mehr als 91 Spithamen = 21,8707125, nämlich gegen 0,1392875 ÷ x. So viel also, auf jeder Seite 0,06864375 ÷ $^1/_2$ x, bliebe der Bretterboden eines 91 Spithamen breiten Logeions innerhalb der Viertelecksäulen auf der Strecke, wo er am Ende unmittelbar an die Parodoi stöfst und in sie übergeht. So weit aber, als er daneben durch den temporären Holzbau noch vorsprang, war es zweckmäfsig, dafs die $^3/_4$ Säulen noch sichtbar waren. Sie bildeten dann mit dem übrigen Teil des bis zu den äufseren $^3/_4$ Säulen Liegenden ein Ganzes, welches neben dem Pulpitum dazwischen abgesondert hervortrat, ein har-

monisch geformtes Auszugsthor des Chors, der daraus neben dem Pulpitum hervortrat.

Ähnlich aber steht es dann wieder mit den $^3/_4$ Säulen an der Seite der Eisodoi. Nimmt man zu den 22,555 + x (einer Kleinigkeit), um welche Entfernung die Mitten der $^3/_4$ Säulen an der Pulpitumsseite von einander liegen, noch die Entfernungen rechts und links von da bis an die äufsersten Seitenpunkte der $^3/_4$ Säulen nach den Eisodoi zu, nämlich je 1,97 + 0,30 = 2,27, so giebt das 27,095 + 2 x, also 1,085 mehr als 26,01 + 2 x.

Ebenso erstrecken sich dann auch die Mauern innerhalb des Gesamtgebäudes zwischen *T* und *X*, wie zwischen *P* und *T*, wieder über diese 27,095 + 2 x weiter nach den Seiten in die Nebenbauten *X* und *T* hinüber.

Beides dürfte mit den Zwecken zusammenhängen, wozu die Räume dienen sollten, welche von diesen Seitenmauern begrenzt waren. Anderseits nämlich war eine feste Grenze dadurch gegeben, dafs die Gesamtscene die *longitudo ad orchestrae diametron duplex* haben sollte.

Zwischen Logeion und Thymele waren niedrige eherne Umfassungen, die ihre Flächen überragten, unzweckmäfsig, da sie die Annäherung von Schauspielern und Choreuten behindert hätten, die überall zwischen diesen beiden Teilen des Aufführungsplatzes möglich bleiben sollte. Ich nehme dort deshalb vielmehr einen beiderseitigen Rand von je $^1/_2$ Spithame an, so dafs der Raum der Tiefe fürs Logeion 22$^1/_2$ wird. Beide Baulichkeiten sind aber als getrennt zu denken; vgl. Wieseler 'Thymele' S. 28. Und so gebe ich dann auch der weiten Thymele umher einen solchen Rand von $^1/_2$, an dem die Schreitenden sich gut umdrehen konnten, ohne dafs sie mit der Ferse anstiefsen. Für die kurzen Strecken an den Seiten, wo das Logeion übers Proscenium noch vorsprang, war das unwesentlich, da sie selten berührt wurden, während die weite Grenze des Tanzgerüstes der Thymele oft vorwärts, rückwärts, seitwärts das Ende von Wegen werden konnte, wo umzukehren war. Immerhin mochte man dann auch noch diese $^1/_2$ Spithame mit einer ehernen Umfassung an der Aufsenseite zieren, da die Wege doch nur bis an die $^1/_2$ Spithame des Randes gingen.

So nehme ich denn 1 Spithame als die Gröfse eines einfachen Schritts auf Logeion und Thymele an; auf beiden, auch auf dieser, weil die Schrittbewegungen auf ihr mit denen auf dem Logeion in symmetrischen Beziehungen stehen mufsten. Die Bestimmung dieser Gröfse mufs aber vom Logeion aus gewonnen werden, da nur von diesem steinerne Reste übrig sind, während vom blofsen Holzbau der Thymele nichts mehr vorhanden ist und vorhanden sein kann.

In Athen beträgt der Abstand der Analemmenecken von der Scenenfront (s. Fr. Chr. Kirchhoff 'Neue Messungen', Altona 1883, S. 4) der Punkte 4 und i von y z, in einer Verlängerung von y z genommen, 8, 25 und 8,45 m. In Epidaurus ist der Abstand nicht von Dörpfeld angegeben, doch nach der Zeichnung etwa 8 m = 34 Spithamen. Fürs Logeion nahm ich 22$^1/_2$ in Anspruch, wozu noch (siehe meine orchestische Analyse des Hippolyt) 3 hinter 1

bis an die Scenenmauer kommen. Soll nun der Chor je 5 jambisch oder 4 anapästisch neben einander, 13 Spithamen, in einem tragischen Stoichos oder komischen Zygon einziehen und also die Treppe oben bei der Thymele so breit sein, so macht das 35—36 Spithamen + 3, etwa 39, zusammen. Die Treppe käme also, von der Eisodos her steigend, noch verschiedene Spithamen zwischen Thymele und πλάξ, bezw. niedrigsten *gradus*. Nun ist die Entfernung innerhalb der πλάκες zwischen den Enden der Treppen an der Orchestra nach *Πίν. Α'* 3 = 23,94 m, während 92 Spithamen = 22,11105 m sind, also fehlen noch 1,82395 m = etwa 7—8 Spithamen. Nimmt man nun die Thymele, nach den Seiten hin sich senkend, hier etwa [?] Spithamen hoch (siehe darüber unten), und zieht man in Betracht, daſs die antiken Treppen sehr steil zu sein pflegten, so ist zwischen den πλάκες und der Thymele Platz genug, daſs Choreuten noch in den Raum zwischen der teilweise unterhalb der πλάξ und Fortsetzung des untersten *gradus* einerseits und der Thymele anderseits befindlichen Treppe und dem untersten *gradus* hereintreten und dann die Treppe hinansteigen konnten. Doch wäre dies noch steiler, als Vitruv IX § 7. 8 vorschreibt; vgl. dazu Newton II p. 200, Anm. (3*), und Rode 2, S. 187. 188 zu der Stelle. Will man also nicht eine solche Ähnlichkeit mit einer Leiterstellung, was übrigens bei der geringen Höhe nicht viel zu bedeuten hätte und Platzersparnis wäre, so denke man die Stufen zwar alle gleich tief, doch unten am Boden nicht so breit wie oben an der Thymele und keilförmig zunehmend, wie die Eisodoi und Parodoi ja auch so gestaltet sind, und sich über die πλάξ hinein allmählich verbreiternd. Diese πλάξ ist *Πρακτ.* 1883, S. 18, 0,27 m hoch. Doch scheint dies nicht so passend fürs Auge der Zuschauer, da wohl ἀγάλματα auf den πλάκες standen. Das Auge war vom Rand der Thymele noch um 2—3 Spithamen weiter auf den Kanapees zunächst der Analemmen entfernt.

Die über die Thymele hervorragende Holzwand des Hyposceniums, tragende Vorderwand des Pulpitums (Wieseler 'Denkmäler' zu Tafel III 18; und Tafel IV 4), und die Wände der Thymele ringsum mag man sich irgendwie verziert, vielleicht auch mit Grün und Blumen, Guirlanden umhangen denken. Unter dem Rand von $1/2$ Spithame war dafür Platz. Wieseler 'Denkmäler' Tafel IX 14, vgl. S. 62.

Diese 2 Treppen gehörten zum regelmäſsigen Aufbau der Thymele, während Treppen von ihr aufs Logeion wohl nach Bedürfnis angesetzt und eingerichtet wurden, vgl. auch Wieseler 'Denkmäler' S. 34 zu Tafel IV 5. Kamen Personen, was mitunter geschah, über die Treppen auf die Orchestra in diese, um dann auf das Logeion und in die Scene zu treten, so wurden wohl bald in der Nähe bei jenen Treppen oder in der Mitte, je nach dem Zweck, hölzerne kleinere Treppen von der Thymele ans Logeion gesetzt, Pollux IV 127. An den Seiten der Treppen von den Eisodoi her mag man eherne Einfassungen denken.

Die Stufen sind je 1 Spithame tief anzunehmen, damit das Schreiten über sie in die allgemeine orchestische Symmetrie hinein paſst.

Man möchte fragen, warum man für den πούς, Schritt, in der Orchesis

nicht den πούς, Fuſs, = 0,32045 als Einheit annahm; er war zu groſs, und in das Ellensystem auch erst später eingefügt, als man wohl schon längst die Orchesis übte. Seine Hälfte, 0,160225, war für einen einfachen Schritt zu klein und kam überhaupt im olympischen System nicht vor. Das Ellenmaſs geht aber vom πῆχυς aus, der = 0,480675 ist. Durch Teilung gewann man die σπιθαμή. Und so waren die Schritte der ὄρχησις auch anfangs weite, feierliche, wie auch der Hexameter zuerst Spondeen hatte. Nachher teilte man Zeiten und Schritte und machte in der Kunsttheorie die Hälfte zum χρόνος πρῶτος, zum einfachen πούς. Die Gröſse ist als Abstand von der Spitze des stehenden und des vorgesetzten Fuſses zu verstehen, die der Schritt durchmessen hat, durchmiſst. Die Einheit zweier Schritte, in denen der linke und rechte Fuſs abwechseln, ist ein πούς in dem Sinn von kleinstem System; der eine der beiden Teilschritte wird durch ἄρσις, der andere durch θέσις bezeichnet, taktiert, und der, wobei am stärksten aufgetreten wird, heiſst auch βάσις katexochen und vertritt die Einheit, so daſs, wenn eine ἄρσις fehlt oder eine zweite nach der βάσις hinzukommt, doch von 1 und nur 1 πούς, Takt die Rede ist.

Altattisch sagte man δοχμή statt σπιθαμή. Ob mit diesem Begriff als Tanzmaſs zusammenhängt Aristoph. Ritter 318 μεῖζον δυοῖν δοχμαῖν und Eustath. 1291, 43 οὗτοι (Stallbaum; οὗτοι Stephanus) δ' ἀφεστήκασι πλεῖν ἢ δύο δοχμά? Eustathius zieht freilich dort die andere Erklärung von δοχμή = τὸ τετραδάκτυλον vor.

Der Umstand, daſs die Maſseinheit eine des olympischen Systems ist, paſst gut zur Herstammung der Tragödie aus dem Peloponnes.

Andere Maſseinheiten, die so gut zu den Dimensionen des epidaurischen Theaters, wie die olympische σπιθαμή, stimmen, wird man unter den bei Lepsius in der angeführten Schrift vorkommenden Maſsen nicht finden.

Das Maſs könnte zu klein, der Schritt zu eng erscheinen für die Fälle, daſs 2 Personen auf einem Raum, der dann 2 σπιθαμαί breit wäre, neben einander stehen oder schreiten, einander vorbeischreiten sollten. Allein die eine kann dann mit dem rechten, die andere mit dem linken Fuſs auf ihrer Seite stehen oder schreiten, jede an der äuſseren Seite ihrer Breite des halben Raums; dann brauchte nicht der ganze, sondern nur der halbe Rumpf nach innen Platz. Dazu genügt ein Maſs von 0,480675 im ganzen.

Etwas kleinere Schritte sind bei Kothurnen und Schleppkleidern am zweckmäſsigsten.

Bei den jonischen Säulen scheint ein anderer Maſsstab angenommen zu sein. Sie messen nach Πλν. Β' 7 unter den Voluten im Durchmesser 0,295 und über der Basis 0,352, während wir oben aus der Kombination von 2,57 und 1,97 auf Πλν. Α' 3 und Β' 6 einen Durchmesser von 0,60 hatten. Hier muſs ein Irrtum in den Angaben auf Β' 7 sein. Auch der Maſsstab unter Β' 7 ergiebt unter den Voluten 3,60, in den Voluten 4,50. Vgl. Lepsius a. O. S. 105, a πῆχυς = 0,450, πούς = 0,300; S. 107, 3 πούς = 0,297; S. 110,5 πούς Ἰταλικός = 0,296.

Die περιφέρεια λιθίνη, der Steinring, ist nach Πλν. Α' 3 von der Scenen-

front 2,41 + 0,60 + 0,60 = 3,61 entfernt; nahezu so viel wie 10 + $2^1/_2$ + $2^1/_2$ Spithamen, d.i. 2,403375 + 0,60084375 + 0,60084375 = 3,6050625. Sonach scheinen 10, $2^1/_2$, $2^1/_2$ die beabsichtigten Dimensionen zu sein, die der durch diese festen Grundlagen zu stützende und ermöglichende Aufführungsplatz hier insoweit haben sollte.

Der Steinring ist 0,38 breit, nahezu $^{18}/_{12}$ ($1^1/_2$) und $^1/_{12}$ (1 Daktylus) Spithamen, 0,36050625 und 0,020028125 = 0,380534375. Dies zu obigen 3,6050625 addiert, giebt 3,985596875; während 2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 = 3,99 sind. Auch durch dieses nahe Zutreffen bestätigt sich die Annahme, daſs 10 + $2^1/_2$ + $2^1/_2$ Spithamen beabsichtigt sind.

Bei einem Durchmesser von 26,01 liegt die Quadratseite von der Tangente 3,809073465 entfernt (s. o.). Dies sind 0,17652341 weniger als die obigen 3,985596875, d. i. als die Entfernung der inneren Grenzlinie des Steinringes von der Scenenfront. Es sind das nahezu $^3/_4$ Spithamen, welche 0,180253125 betragen, was nur 0,003729715 mehr ist als 0,17652341.

Den Grund, warum der Steinring 0,38 breit gemacht wurde, sehe ich in seiner Bestimmung, darauf zu errichtenden Stufen als Grundlage und Maſs zu dienen, die auf eine über dem Boden innerhalb des Steinrings zu errichtende Thymele führen sollten. Zunächst ist dabei die oberhalb des Wasserlaufs liegende Hälfte des Steinrings an dem gleich hohen Orchestraboden zu beachten. Über diesen Boden ragt der Steinring nicht hervor.

Über die Annahme einer solchen Thymele vgl. G. Hermann 'Opusc.' VI II 152 ff. Wieseler 'Thymele' S. 13. 14. Cramer 'Anecd. Oxon.' IV 453: *Ἐρωτηθεὶς* (*Λάσσος ὁ Ἑρμιονεύς*, um 508 v. Chr., Dithyrambendichter in Athen, vgl. Christ 'Gesch. d. griech. Litt.' S. 157) *τίς αὐτοῦ διδάσκαλος γεγονὼς εἴη· τὸ τῶν Ἀθηναίων ἔφη βῆμα.*

Zu einer solchen kyklischen Thymele führten, wenn sie auch nur einige Höhe hatte, notwendig Stufen. Wieseler 'Satyrspiel' S. 25. 26 Anm.; S. 48 Anm.; 'Denkmäler' IV 7 und dazu S. 34. Der Suggest, *βῆμα*, zeigt hier 2 Stufen.

Auf 2 Stufen, also eine geringe Höhe des *βῆμα*, führt auch die Breite des Steinrings 0,38. Dies ist nahezu 1 Daktylus = 0,020028125 mehr als $1^1/_2$ Spithamen = 0,36050625. Nehmen wir dies als die Dimension für die Nase einer Stufe. Dann findet sich keine passendere für die Tiefe einer Stufe, als $^3/_4$ Spithamen = 0,180253125, nebst 1 als Nase dazu kommenden Daktylus, = 0,20028125 zusammen. Unter 2 Stufen verstehe ich 2 Flächen für den steigenden Fuſs unter der 3. zu ersteigenden Fläche, hier derjenigen der Thymele. So erhalten wir also, von der Höhe herab gerechnet, 1 Daktylus als Nase, die von einem Vorsprung, Rand der Thymele gebildet wird, dann $^3/_4$ Spithamen der Mittelstufe darunter, die sich aber auſserdem noch um 1 Daktylus unter den Vorsprung, Rand der Thymele erstreckt, und ebenso $^3/_4$ Spithamen und einen solchen Daktylusvorsprung bei der untern Stufe. Das macht denn $^3/_4$ + $^3/_4$ Spithamen und 1 Daktylus, nämlich nur 1 Daktylus, weil jeder niedere und höhere Vorsprung und Einsprung sich ausgleichen muſs, so daſs zuletzt 1 Daktylus unausgeglichen

bleibt. So erhalten wir 0,380534375, während bei der Zeichnung 0,38 angegeben ist. Jede Stufe aber, den Raum des 1 Daktylus ausgerechnet, gewährt dem Fuſs 0,20028125 Tiefe, $^5/_6$ Spithamen.

Die Steilheit der Treppe, wenn ich die paar Stufen so nennen darf, ist hienach gröſser, als sie Vitruv, IX Vorrede, dem pythagoräischen Lehrsatz gemäſs für passend erklärt. Wir erhalten nicht Höhe = 3, Tiefe = 4, Fluchtlinie der Steilheit = 5, sondern Höhe = 3 und Tiefe = 2 + x, indem vor dem unteren tragenden aufrechten Brett noch 1 Daktylus und die Dimension bis zu dem Punkt am Boden der Orchestra kommt, den die Fluchtlinie der Steilheit trifft. Je gröſser aber die Steilheit ist, desto eher werden wir veranlaſst, die Höhe der Stufen niedrig zu nehmen. Ich möchte $^1/_2$ Spithame annehmen. Dann ist die kyklische Thymele am Rand 1 Spithame hoch; will man lieber $^3/_4$ und $1^1/_2$ Spithamen, so ist das ja auch nicht ausgeschlossen.

Die Entfernung beträgt $2 \times 9{,}77 = 19{,}54$ und $2 \times 9{,}77 + 2 \times 0{,}38 = 20{,}3$ zwischen den inneren und zwischen den äuſseren Grenzlinien des Steinrings; die Zahl des kyklischen Chors 50, eingeschlossen den Koryphäus. Woher diese Zahl und jene Gröſse des kyklischen Kreises?

Vitruv führt 117, 1—4 die dramatische Konstruktion mit 4 Dreiecken und 3 Vierecken auf die Sphärenmusik zurück: *paribus lateribus et intervallis, quae extremam lineam circinationis tangant, quibus etiam in duodecim signorum caelestium astrologia ex musica convenientia astrorum ratiocinantur*. Vgl. Text und Zeichnungen in Ptolem. Harmon. ed. Wallis III 8 p. 138 ff., wo er p. 143 die drei *εἴδη* der Quadrate mit den drei der *διὰ τεσσάρων συμφωνία*, die vier der Dreiecke mit den vier der *διὰ πέντε* vergleicht. Namentlich sind auch einzelne Ausdrücke hervorzuheben: p. 139 *μεταβολά, παραλλαγαῖς, διαστηματικῇ κινήσει φοράς, ἀλλοιωτικῶν μεταβολῶν* (E. M. *ἀλλοιοῦσθαι, μετασχηματίζεσθαι*, Hesych. *ἀλλοίωσις* wohl auch auf musikalisches, orchestisches Thema und Variation übertragbar); 140 *στάσεις*; 143 *τέλειον σύστημα δώδεκα τόνων ἔγγιστα, δωδεκατημορίου, δωδεκατημορίων τοῦ κύκλου σημείων* u. a. Vgl. Sophokl. Antigone 1146: *ἰὼ πῦρ πνεόντων χοραγὲ ἄστρων*.

Beziehen sich nun auch Vitruvs Angaben über diese Konstruktion auf die *theatra* überhaupt und zunächst auf das Dramatische, denn nur davon redet er ausdrücklich, so geht doch dies historisch aufs Kyklische zurück, und im epidaurischen Theater finden wir eine Kombination des Kyklischen und Dramatischen, wobei der dramatische untere Halbkreis koncentrisch um den kyklischen unteren läuft, während nach oben die Excentricität, durch Kombination variiert, bewirkt wird. Die Vieruckskonstruktion als die ältere wird daher auch der kyklischen Koncentricität und Bestimmung sich angeschlossen haben. Nicht dramatisch, sondern kyklisch war das Ältere, und das Ältere hat sich, wie nahe liegt, ans Astronomische angeschlossen.

Hiermit läſst sich Aristoteles de mundo 6, B. 399, 19, verbinden: *Κατὰ γὰρ τὸ ἄνωθεν ἐνδόσιμον ὑπὸ τοῦ φερωνύμως ἂν κορυφαίου προσαγορευθέντος κινεῖται μὲν τὰ ἄστρα ἀεὶ καὶ ὁ σύμπας οὐρανός*. Der Himmelslenker, Zeus, steht auf dem Zenith, *κατὰ κορυφήν*, und so möchte man in dem

Namen κορυφαῖος eine astronomische Anknüpfung finden. Es ließe sich wohl denken, daſs auch die kyklische Thymele eine leise Wölbung nach der Mitte hatte, um solches anzudeuten. Ehe man solche Chorplätze mit einem Gerüst überbaute, mochte man sie im Kreise des umherstehenden, zuschauenden Volks als einen leise gewölbten Platz mit einer abschneidenden Kante gestalten und auf diese Art absondern und sichtbar machen. Daſs der kyklische Kreis in Epidaurus ein τεχνητὸν ἐκ κόνεως ἔδαφος hatte, Πρακτ. 1881, Ἀνασκαφαί 19, und ihm der in Sikyon gleicht, *the floor of which is plastered, as it is in the theatre of Epidaurus,* Athenaeum 3153, 411, spricht nicht dagegen, wenn man anzunehmen hat, daſs er für Aufführungen immer erst überbaut ward. Machte das Ansteigen den Tänzern einige Mühe, so denke man an das Ansteigen unserer Bühnen in den Hintergrund (bei uns aus perspektivischen Gründen und damit im Parquet, Parterre die hinteren Zuschauer leichter über die Köpfe der vorderen weg das Entferntere sehen können), worauf sich frei zu bewegen unsere Schauspieler auch erst lernen müssen.

Das Centrum bezeichnet dauernd der λίθος περιφερής. Als Stelle für einen darein, darauf zu setzenden Altar konnte er nur dienen, wenn kein Gerüst aufgeschlagen war, also vor den Spielen. Beim Aufschlagen vom Gerüst ward in die ὀπή, denke ich, der Hauptstamm hineingesetzt, um den sich Kreise tragender Stämme und radienförmiger Balken reihten, worauf kreisrund geschnittene Lagen von Brettern, etwa in irgendwie kenntlich gemachten, gezählten Lagen, und von je 1 σπιθαμή Breite lagen.

Daſs der Korophäus immer diesen Platz in der Mitte hatte, beibehielt, ist nicht anzunehmen. Vgl. darüber Wieseler 'Thymele' 42. 43 und Anm. 116. Identisch war er mit dem Flötenspieler nicht, von dem (siehe die angeführte Stelle) auch berichtet wird, daſs er ἐν τοῖς χοροῖς τοῖς κυκλίοις μέσος ἵστατο. Ein Flötenspieler konnte nur für den Gesang und für die Schrittdauer die Leitung haben, während es für die Richtung der Schritte und für das Gebärdenspiel und doch auch für Dauer der Töne und Schritte eines andern Leitenden bedurfte, der fürs Auge seine ἐνδόσιμα gab. Das Wort μέσος, in der Mitte, braucht man auch nicht zu pressen. Über das Ansehen des Flötenspiels in ältern Zeiten zu Lacedämon und Athen und die Abnahme dieses Ansehens in spätern vgl. Wieseler 'Satyrspiel' S. 48 Anm., Garves Übersetzung von Aristoteles' Politik 1799, I 676/7 und dazu Fülleborns Anm. 1802, II 399.

Vielleicht hängt auch der Reigen an den Dionysien um den Zwölfgötteraltar, C. Mommsen 'Delphika' 305 ff., und die Zwölfzahl der Götter nicht bloſs mit allgemeiner Zahlensymbolik, Preller 'Griech. Myth.'[4] S. 109. 110, sondern speziell auch mit astronomischen Zahlen zusammen.

48 Sternbilder kennt Ptolemäus, wozu Sonne und Mond kommen: 12 im Tierkreis, welche von 7, den 7 Saiten der Lyra analog, Musik, Sphärenmusik, machenden Planeten, darunter Sonne und Mond, durchwandelt werden; 21 nördliche darüber, 15 südliche darunter; Bodes Anleitung u. s. w. von Bremiker, 1867, S. 49. 50. 15. Man konnte in höheren und niedrigeren,

engeren und weiteren Kreisen das Centrum umwandeln, in 12 maligem Umkreis von je 13 = 12 + 1 gleichen Teilen des Ganzen, das Rund umwandelnd, das Mondjahr von $354^1/_4$ Tagen darstellen, Whewell 'Gesch. d. inductiv. Wissenschaften', übersetzt von Littrow, 1840, I S. 108 ff., freiere Formen bilden, von beiden Seiten ums Centrum hin ziehen, jenseits zusammentreten, zurückziehen, Euanthius ed. Reifferscheid p. 4, einzelne Sänger konnten, das Drama vorbereitend, sich immer mehr absondern, der Koryphäus, der Aulet, der Sonne, dem Mond entsprechend, einander in den Mitten von 2 Halbkreisen, wie später in Epidaurus bei den steinernen Querbändern, gegenübertreten, freiere antistoichische Bewegungen machen, Ilias 18, 590 ff., weltliche Ideen und Stoffe darstellen.

Bei den Zahlen 49 und 1 bot sich die Vergleichung mit Zeus. Einer von den 49 mag als der Aulet fungiert haben und bei einem der Querbänder seine Stellung gehabt haben. Die Vergleichung mit der Sphärenmusik führte aber auf die Zahl 48, indem Ptolemäus diese Musik mit der Einteilung des Himmelskreises in 12 gleiche Teile, Bogen in Verbindung bringt. Dann mögen Koryphäus und Aulet auf der Seite des kyklischen Teils bei den Querbändern einander gegenüber sich gestellt haben, auf dem kyklischen Durchmesser. Der Umfang ist dann durch 48 im übrigen zu teilen, und man mag denken, dafs die 48 Choreuten sich ein wenig vom innern Umfang der *περιφέρεια λιθίνη* nach innen zu aufstellten, so dafs sie sich von Koryphäus und Aulet deutlich absonderten, unter einander aber ein wenig näher standen. Das Mondjahr von $354^1/_4$ Tagen erinnert an das Verhältnis von Peripherie und Diameter, 355. 113, welches, wenn auch nicht theoretisch bekannt, sich doch in *praxi* thatsächlich geltend machen mochte.

Bei einer ursprünglichen Aufstellung im Kreise von 49 Personen um 1 im Centrum des Kreises waren gleiche Abstände zunächst gegeben. Vergleichen wir damit die Dimensionen in Epidaurus.

Der innere Durchmesser der *περιφέρεια λιθίνη* beträgt $2 \times 9{,}77 = 19{,}54$; etwas mehr als 81 Spithamen, die = 19,4673375 sind. Abstände von je 5 Spithamen im Bogen geben 5×49 eine Peripherie von 245, was nach dem Verhältnis von 355. 113 auf einen Durchmesser von $77^{850}/_{355}$ führt. Rechne ich 78 als beabsichtigten Durchmesser der Aufstellung, so giebt das 245,044 Peripherie mit je $5^{44}/_{490}$ für den Bogen und 4,9983 für die dazu gehörige Sehne. Danach ist als beabsichtigt, gedacht Durchmesser = 78, Peripherie = 245, Abstand = 5 Spithamen zu setzen.

19,54 m sind = 19,4673375 + 0,0726625, d. i. = 81 Spithamen und fast 1 Palaiste, $^1/_3$ Spithame (1 Palaiste = 0,801125 ÷ 0,0726625 = 0,00745), also fast $81^1/_3$ Spithamen, so dafs wir $3^1/_3$ über 78 als die beabsichtigte Gröfse ansehen dürfen. Diese $3^1/_3$, auf beide Enden verteilt, giebt $1^2/_3 = 1^1/_2 + {}^1/_6 = 1^1/_2$ Spithamen + 2 Daktylen.

Wozu dieser überschiefsende Teil? Ich denke, er diente zu einem Umgang. Wenn davon etwa je 2 Daktylen am innern Kreis von 78 und 2 am äufsern von $81^1/_3$ Spithamen Durchmesser etwas erhöht waren, so blieben dazwischen $1^1/_3$ Spithamen = 1 Spithame + 4 Daktylen oder 1 Spithame

+ 1 Palaiste = 0,2403375 + 0,0801125 = 0,32045 für einen inneren Gang, worin sich bequem schreiten liefs. Ihn mochten namentlich Mitglieder des Chors benutzen, wenn sie, nachdem sie die Treppe erstiegen hatten, in Abteilungen je nach den Stellen herumschritten, von wo sie dann weiter in den Kreis, mit 78 Durchmesser, hineintraten, um ihre Evolutionen zu beginnen. Ebenso beim Abzuge.

Das Ganze umgab dann noch bei dem oberen Halbkreis die höchste Nase der Treppe, 1 Daktylus breit, die sich symmetrisch über dem Wasserlauf als überragender Rand in gleicher Breite fortsetzte. So haben die beiden horizontalen Bretter der Treppe je $^5/_6$, zusammen $1^2/_3$ Spithamen = 0,4005625, und der Umgang ebenso viel, wovon dort die Nase über der höheren Stufe, der vorspringende Rand der Thymele abgeht, während er hier dazu kommt; so dafs wir dort 0,380534375, hier aber 0,420590625 erhalten.

Summieren wir alles, um den beabsichtigten Durchmesser zu erhalten. Wir haben von der Scenenfront aus bis zum kyklischen Mittelpunkt 2,41 + 0,60 + 0,60 + 0,38 + 9,77 = 13,76; von da bis zum senkrecht ihr gegenüberliegenden Punkt am Umfang des Wasserlaufs jenseits von diesem 9,77 + 0,38 + 2,10 = 12,25; zusammen 26,01. Als beabsichtigte Einzelgröfsen ergaben sich für 2,41; 0,60; 0,60; 0,38; 19,54 (2 × 9,77); 0,38 m an Spithamen 10, $2^1/_2$, $2^1/_2$, $1^7/_{12}$; $81^1/_3$; $1^7/_{12}$ = 2,403375; 0,60084375; 0,60084375; 0,380534375; 19,54745; 0,380534; zusammen = 23,913580875, welche Summe keiner bestimmten Zahl von ganzen Spithamen so nahe kommt, dafs sie beabsichtigt erscheinen könnte. Denn 99 sind = 23,7934125 m und 100 = 24,03375, was 1,120169125, also ganz eben über $^1/_2$ Spithame ist, nämlich 0,000000375 mehr als 0,12016875, also = $99^1/_2$ Spithamen zu rechnen ist. Dies ist aber als zufällige Summe von beabsichtigten Einzelgröfsen anzusehen, da es als Zahlgröfse selbst keinen Anhalt für Weiteres giebt; nicht sind die Summanden durch verhältnismäfsige Teilung des Ganzen entstanden; vielmehr ist jeder für sich beabsichtigt, und aus ihnen ist dann die nicht beabsichtigte Summe entstanden.

Die Gesamtsumme ist also als solche nicht zu finden; sie entsteht durch Addition der Kanalbreite zu der Gesamtsumme bis an den Kanal. Man mufs aber diese Breite selbst erst durch Subtraktion der Gesamtsumme von der anderweitig gegebenen Gröfse des dramatischen Durchmessers, des der *ima circinatio,* finden. Diese findet man in Epidaurus aus der Entfernung der Quadratseite von der Scenenfront, welche (s. o.), nach der Messung des Durchmessers zu 26,01 berechnet, 3,809073465 betragen würde. Da die Messung des Ganzen und Einzelnen aber überhaupt nicht scharf ist, so müssen wir auch bei diesem Teil, wie bei den andern, die jeder für sich beabsichtigte, aus den sich sehr annähernden Messungen gefundene Gröfsen haben, so auch hier eine solche suchen. Diese ist hier $15^5/_{16}$ Spithamen = 3,80534375, was 0,003729715 weniger als die berechneten 3,809073465 macht. Über diese $15^5/_6$ Spithamen wird also eine Bretterlage von 16 Spithamen um $^1/_6$ = 2 Daktylen vorstehen; was sehr wohl pafst. Berechnen

wir nun umgekehrt hieraus die beabsichtigte ganze Gröſse, nach dem Verhältnis der Teilung des Durchmessers durch die eingeschriebene Quadratseite 0,292893 : 1,707107, so erhalten wir 3,80534375 : 22,17917141 $^{130212}/_{292893}$. Letztere beiden Summen geben addiert 25,98451516 $^{130212}/_{292893}$, also 0,02548483 $^{162681}/_{292893}$, also reichlich $2^1/_2$ cm weniger als 26,01. So viel ist also die Ausführung oder Messung oder beide zusammen von dem im ganzen Beabsichtigten abgewichen; wenig genug, um für die Auffassung des Plans in Anschlag zu kommen.

Die Entfernung von der Scenenfront ist hiernach für den dramatischen Mittelpunkt auf 12,99225758 $^{652106}/_{292893}$, die des kyklischen auf 13,759321875 beabsichtigt, so daſs der Abstand von beiden 0,76706429 beträgt. Dies ist als 3 Spithamen und 2 Daktylen 0,7210125 + 0,04005425 = 0,76106675 beabsichtigt anzusehen, wodurch sich der Abstand von 0,76706429 auf so viel, auf 0,76106675 verringert. Dies also ist beabsichtigt.

Dies beträgt nun aber 0,26101675 mehr als die auf 0,74 angegebene Breite der Treppe, welche bei meiner Berechnung als dem Abstande der beiden Mittelpunkte gleich angenommen wurde. Die Erklärung dürfte darin liegen, daſs die Kanapees je zu den 2 Seiten einer Treppe etwas weiter von einander abstehen als die geradlinigen Fortsetzungen der Linien, welche an den *gradus* beiderseits in der Treppe herablaufen. Es wäre genau an der Stelle zu messen, wo die Endpunkte des Durchmessers der dramatischen *ima circinatio* zwischen den Kanapees, *θρόνοι*, liegen, anderseits die des verlängerten parallelen Durchmessers des kyklischen Kreises, wenn dieser so weit verlängert wird, daſs er mit dem ersteren Durchmesser gleich lang ist.

In Beziehung auf die Querriegel an den Enden des Kanals fehlt es leider an bestimmten Angaben über ihre Konvergenz, Breite und Höhe. Die Tiefe des Kanals, jener Höhe wohl gleich, ist in *Πρακτ.* 1881, *Ἀνασκ.* p. 19, auf 0,21 angegeben.

Die Dimensionen der *θρόνοι* auf *Πίν. Γ'* dort sind, wie eine Vergleichung von 1 mit 3. 4 zeigt, widersprechend angegeben, also nicht zu erkennen und die Angaben nicht zu benutzen.

Unter beabsichtigt verstehe ich Folgendes. Der Baumeister hatte Maſse, Stäbe, Ketten, nach Daktylen, Palaisten, Spithamen geteilt. Die Meter-, Centimeter-, Millimeter-Angaben der Berichte über die Ausgrabungen stimmen damit nicht so, daſs sie auf bestimmte Summen, Brüche von jenen reducierbar sind. Man muſs also, die Richtigkeit dieser Angaben vorausgesetzt, zusehen, welche nächste der olympischen Gröſsen der Baumeister gemessen, folglich beabsichtigt hat. Es handelt sich dabei mitunter um ganz minimale, mitunter um etwas gröſsere Differenzen. Letztere bedürfen der Erklärung durch den Zweck, gewisse Anhaltspunkte für die Errichtung der Holzgerüste zu sein. Ohne eine Untersuchung, wie ich sie am Hippolyt durchgeführt habe, bleibt dies und der Plan des Ganzen sogar unerklärlich.

Bei den Rundtänzen kamen, wenn der eine Fuſs näher, der andere entfernter dem Centrum schritt, *πόδες ἄλογοι* zur Anwendung, indem entweder der innere Schritt als 1, der äuſsere als *ἄλογος*, oder der äuſsere als 2, der

innere als ἄλογος galt. So erhält man alogische Jamben, Trochäen, Anapäste, Daktylen, Choriamben; vgl. Dionys. Halic. de compos. verb. ed. Göller p. 118; Hephaest. Gaisford I, 173, 15 in den Scholien.

Ich kehre zu der Darstellung des dramatischen Aufführungsplatzes zurück.

Nach dem oben Ausgeführten, Angegebenen sind für das Logeion $22\frac{1}{2}$ Spithamen Tiefe und dahinter noch 3 bis an die Scenenfront erforderlich. Das sind zusammen $25\frac{1}{2}$. Daneben reichen auf den Vorsprüngen, und $\frac{1}{6}$ über diese noch hervor, 16 Spithamen von der Scenenfront aus. Darunter bleibt der schöne Steinbau der Vorderseite der Prosceniumsvorsprünge ganz sichtbar, wenn man sich die Bretterlage noch etwas über die obere Linie des Steinbaus erhaben denkt. So erübrigen $9\frac{1}{2}$ bis zum Rand der Thymele am Logeion, und diesen, $\frac{1}{2}$ breit, dazu gerechnet, noch 10, was im ganzen $36 = 25\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 10$ sind. 10 Spithamen also der Thymele liegen vor den Eisodoi, falls diese so breit sind.

Das ist der Fall. Bestimmte Angaben der Entfernungen fehlen. Nimmt man aber von den Analemmen und πλάκες die Punkte an den Eisodoi — sie differieren, scheint es, an beiden Seiten eine wenig von einander —, durch welche eine Senkrechte von den Enden der kyklisch-dramatischen Parallele nach den Enden der Scenenfront geht, so sind das durch die Enden der Analemmen etwas mehr als eine Senkrechte von den äufsersten Punkten der untersten Stufe, von 12 und 13, bis zur Scenenfront. Von letzteren aus sind es 34 Spithamen = 8,171475 links, etwas mehr rechts. Es soll wohl absichtlich nicht alles ganz genau stimmen, um nicht ein unkünstlerisches Gefühl der Peinlichkeit zu erregen. So bleiben zwischen den 16 Spithamen des Prosceniums und den $25\frac{1}{2}$ bis an die Ecke der Thymele noch $9\frac{1}{2}$ neben dem hölzernen Vorbau des Logeions, um darin eine breite Flügelthür unter diesen hölzernen Logeionsteil anzulegen, so dafs Zuschauer von der Eisodos unter diesen und von da unter die Thymele und so weiter gelangen konnten. Von der Thymeleecke an ferner, von $25\frac{1}{2}$ an war bis zu 34—35 noch Platz genug, um eine Treppe an die Thymele anzulegen, die bei dem Ausgang auf diese 13, beim Aufgang am Boden der Eisodos schmäler war. Diese Form, wobei auch weniger Steilheit erforderlich war, scheint mir passender, als wenn die Choreuten, aus den Prosceniumsthüren tretend, erst einige (nicht alle) in den Raum vor dem untersten *gradus* hineintraten, soweit dahin noch die 13 reichten, und dann einige vom Zuschauerraum her auf die Thymele stiegen, während sie doch von den ideellen Räumen draufsen herkommen sollten. Die Entfernung zwischen den inneren, an der Orchestra gelegenen, Ecken der unteren Teile der πλάκες, welche untere Teile die Breite des Fufsplatzes vor den θρόνοι haben, beträgt (nach *Πλν. Α'* 3) 23,94 m, etwa $99\frac{2}{3}$ Spithamen, $7\frac{2}{3}$ mehr als 92. Davon ist die Hälfte $3\frac{5}{6}$, gegen 1 Meter. Darin eine Treppe anzulegen, wäre möglich, doch würde diese dann sehr leiterartig. Auch das spricht dagegen, dafs die Treppe noch in den Raum zwischen Thymele und Zuschauerraum hineingesprungen sein möchte. Diese Treppen waren umgekehrt keilförmig, wie die κερκίδες des Zuschauerraums.

Über, vor den Thüren der Vorsprünge denke ich die Sitze der Rhabduchen, die es doch wohl auch in Epidaurus gab. Eine kleine Plattform über den Säulen trug ihre Stühle, so daſs sie von dort bequem aufs Logeion und über die Thymele und den Zuschauerraum blickten, ohne in einem dieser Orte sich zu befinden. Das biſschen, was etwa der Blick hinter ihnen zu sehen durch das Hervorragen ihrer Häupter und der Rücklehnen von den Stühlen behindert wurde, ist unbedeutend. An der Seitenwand des Logeions von dem Punkt 16 vor der Scenenfront an lief eine schmale Treppe nach der Thymele hinab, worauf sie das Logeion wie die Thymele bequem erreichen und von dieser über die eben besprochenen Eckplätze nach dem Zuschauerraum bei den Ecken der Analemmata gelangen konnten. Die Säulen sind 2,76 m, die Säulenwand ist etwa 3,50, nebst hölzernem Überbau, hoch.

Für eine solche Einrichtung in Athen, wo übrigens der kyklische Kreis etwas weiter von der Scenenfront ab lag, spricht das Bild bei Wieseler 'Denkmäler' XI 2. Die Rhabduchen sitzen auf einer weniger tiefen als breiten oblongen Fläche, etwas niedriger als der Schauplatz zwischen ihnen, wie die Stellung ihrer Füſse und der Stuhlfüſse und die der Füſse der Schauspieler zeigt, und auf einer etwas weniger tiefen Plattform als der abgegrenzte vordere Teil des Logeions zwischen ihnen, wie der Strich zeigt, der etwas hinter der Plattform durchs Logeion geht. Parodoi und Prosceniumsfläche hinter den Rhabduchen sind nicht mit dargestellt, sondern es ist freier Raum hinter ihnen. Denken wir die Linie durchs Logeion hinter den Stühlen fortgesetzt, so zeigt das den Zwischenraum an. Passend sitzen die Rhabduchen nicht auf oder an einem Teil des Aufführungs- oder Zuschauerplatzes, sondern auf einem zu keinem Teil besonders gehörigen Platz: die Plattform wird frei von 4 schwachen Säulen, Stangen getragen, da sie kein gröſseres Gewicht zu tragen hat. Der Ort ist ἐπὶ τῆς θυμέλης, über der Thymele, an, bei ihr, dem Tanzgerüst in der Orchestra. Vgl. A. Müller 'Gr. B.-A.' S. 302; Wieseler 'Thymele' S. 44; Kühner 'Ausf. Gr. d. griech. Spr.' II § 429, 2 Anm. 1; § 418, 2. Eine verschiedene Höhe vor und hinter der Linie läſst sich nicht daraus schlieſsen, daſs der vordere weniger tiefe Teil neben den Plattformen liegt; ähnliche Linien finden sich XI 1 und 6, in verschiedenen Teilungsverhältnissen. XI 1 beweist, daſs nicht verschiedene Niveaus gemeint sind, dadurch, daſs dahinter noch eine 2. Linie und dritte Abteilung unter der groſsen Thür ist, während die Füſse meistens über die 2. Linie hin stehen. Die beiden Alten kommen wohl aus der Thür, und so dient dies auch zum Beweis, daſs hier *altitudo* und *latitudo* nicht durch die Linien an sich gegeben sind; denn Beine und Kleider, die doch über dem Niveau sind, gehen auf *altitudo,* Fuſsspitze und Ferse aber auf *latitudo.* Ich denke, soweit *latitudo* gemeint ist, sind etwa verschiedene Bretterlagen gemeint. Daſs es sich um ein griechisches Stück auf XI 1 handelt, meint Wieseler zu XI 1; und dann wird das Griechische doch wohl auch eben in griechischer Theatereinrichtung dargestellt sein.

Aus dem Klagetanz des Hippolyt, 1347 ff., ergiebt sich eine Gesamt-

länge des Schauspielerplatzes, Parodoi und Logeion zusammen, von 79. 1. 79, d. i. 79 zweimal, in Synapheia = 157. Dies sind . 91 = 7 × 13 und 66 = 2 × 33.

Dieser Gesamtplatz mufs nach den Pylonen zu, nach aufsen einen Abschlufs gehabt haben. Am einfachsten wird er durch einen Vorhang quer über den hölzernen Überbau über die Rampen bewirkt. Dazu könnten die Vorsprünge nach *X* und *Υ* hinein benutzt sein. Ein solcher Vorhang mufste an einer Querstange hängen und auf und zu gezogen werden. Die das thaten, mufsten doch wohl während einer Aufführung wo möglich unsichtbar sein. Beiden Erfordernissen genügte eine Einrichtung, wobei die Querstange durch die Mauern zwischen *X* und *Υ* ging und drinnen Weiteres damit im Zusammenhange stand. Nun liegen die nach *X* und *Υ* hineingehenden Mauerstücke gerade 157 Spithamen auseinander und könnten dabei benutzt sein. Das Stück des *X* hat ein entsprechendes nach der Parodosseite hin, wodurch hier ein Querriegel entsteht, und könnte, obwohl unter dem Wege der Rampe darüber liegend, dabei doch eine Bedeutung gehabt haben. Was aber die Mauerlücke dabei ist und was der Einsprung unter die Parodos *N* weiter nach dem Proscenium zu bedeutet, ist ganz unklar. Hinter dem Vorhang konnten sich die Schauspieler, mitunter auch Choreuten, ehe sie auftraten, dem grofsen Publikum verborgen, aufstellen. An diesen Vorhang mag bei der Stelle Aristot. Eth. ad Nicom. IV 2 über die *ἐν τῇ παρόδῳ* (beachte das *τῇ*) *πορφύραν* z. B. der Megarer gedacht werden.

Wie gelangten die spielenden Personen dahin? Es läfst sich dies so vorstellen.

Von den vordersten Punkten der $^3/_4$ Säulen ward eine Bretterwand parallel mit der divergierenden Mauer der Parodos an den Treppen *K'* und *Z'* vorbei, so dafs noch ein kleiner Zwischenraum zwischen der Bretterwand und der untersten Steinstufe blieb, auch dem Mittelpfeiler vorbei bis nach dem Eingang, *Δ* und *E*, der Eisodoi gelegt. Die spielenden Personen schritten aus den schrägen Thüren *K* und *Z* durch den so gebildeten Gang bis an die Steintreppen. Diese wurden mit einer Plattform überbaut, die zwischen der untersten Stufe und der Bretterwand auf Pfählen ruhte, die in, auf dem Boden dort standen. Die Mittelpfeiler verdeckten sie. Die Pylonen zu den Parodoi wurden verschlossen. Die Plattform erstreckte sich nach dem Innern der Parodoi hinüber; Stufen führten vom Gang her auf sie hinauf, von ihrem Teil im Innern der Parodoi wieder andere Stufen nach der Richtung des Logeions hin. Sie führten auf eine höhere Plattform, Treppenabsatz, der vor dem Vorhang draufsen lag. Dort stellten sich die Spielenden hinter diesem auf, ehe sie eintraten. Der Boden der Parodos sodann, der nun, zum Aufführungsplatz gehörig, aufs Logeion führte, hatte eine nur sanfte Steigung, durchaus nicht ähnlich wie die nicht überbaute Rampe oder Treppe, die von den Pylonenthüren *Δ* und *M* her dahin führte. Gebildet ward der Boden der zum Aufführungsplatz gehörigen Parodos durch Bretter, die teilweise über die Eisodos sich erstreckten, auf der Wand ruhend, und so weit vor sich erstreckten, dafs sie mit den vordersten

Punkten der $^3/_4$ Säulen in einer Geraden lagen. Der Vorhang liefs den Gegensatz des vor und hinter ihm liegenden Teils vom Platz längs des Scenengebäudes denen draufsen und drinnen nicht erscheinen. Nur der Teil drinnen hatte ideelle Bedeutung. Ein geringer Teil des Publikums sah den Teil draufsen, sah gewissermafsen hinter die Coulissen.

Der ganze prächtige Bau des Prosceniums und der Parodoi und Pylone zu ihnen mufs aber noch einen andern Zweck gehabt haben, als dazu zu dienen, dafs er in überbautem Zustand einen Teil des Aufführungsraums bildete. Die meiste Zeit des Jahres sah man ihn ohne seine hölzernen Umgebungen. Wozu hat man ihn so wohl benutzt? Über solche Verwendungen in Epidaurus läfst sich nichts beibringen. Sie mögen einiges Analoge mit solchen in Athen gehabt haben, namentlich auch in Bezug auf die Vorbereitungszeiten für die Aufführungen.

Für die Auffassung der Erklärung von *ὀκρίβας* bei Timäus ist besonders wichtig die der Worte *θυμέλη γὰρ οὐδέπω ἦν*. Dies heifst nicht, in jener Zeit gab es überhaupt noch keine Thymele, sondern es war in dem Augenblick eine Thymele noch nicht einmal da, nicht aufgeschlagen, weil es dazu noch nicht Zeit war, da noch nicht gespielt, sondern erst ans Volk geredet ward.*) Also kann dieser Ort, der Ort der Spiele, Tanzspiele, das Gerüst in der Orchestra nicht gemeint sein, sondern es mufs der Ort gemeint sein, wo diese *τὰ δημόσια λέγοντες* auftraten. Ein solcher *λέγων*, Redner ans Volk, war Agathon in dem Augenblick. Er kämpfte mit einer Rede, die er vorm Volk hielt, analog wie beim Symposion mit Reden gekämpft ward; mit einer Rede, nicht mit einem Drama; das sollte erst kommen. Das liegt in dem scharfen Gegensatz, den die Platonische Stelle macht, Sympos. 194: *Ἐπιλήσμων μέντ' ἂν εἴην, ὦ Ἀγάθων, εἰπεῖν τὸν Σωκράτη, εἰ ἰδὼν τὴν σὴν ἀνδρείαν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπὶ τὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑποκριτῶν, καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσούτῳ θεάτρῳ, μέλλοντος ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους, καὶ οὐδ' ὁπωστιοῦν ἐκπλαγέντος, νῦν οἰηθείην σε θορυβήσεσθαι ἕνεκα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων.* Damals redetest du zum ganzen Theaterpublikum, jetzt gilt es eine Rede an uns wenige: beide Male ist es eine Rede, um die es sich handelt; nicht einmal, damals, eine Aufführung, worin du mitspieltest, einmal, jetzt, eine Rede, die du hältst. Als Beweis nun dafür, dafs *ὀκρίβας* das *πῆγμα* sei, wo die *δημόσια λέγοντες* stehen, führt er, das Wortpiel mit *λέγειν* pointierend, ein Zitat an: gewifs wenigstens sagt einer, *λέγει τις*, der Redeplatz, *λόγιον* (*λογεῖον*) ist eine *πῆξις*, die aus Holz bereitet wird, eine Holzfläche (die natürlich auf einem Gestell steht). Da nun durch dies Zitat wenigstens allgemein feststeht, dafs der Redeplatz ein Holzgerüst ist und *ὀκρίβας* heifst, so ist das auch in der Stelle Platos, die Timäus erklärt, gemeint. Denn eine Thymele

---

*) *Ὀκρίβας· πῆγμα τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ τὰ δημόσια λέγοντες. Θυμέλη γὰρ οὐδέπω ἦν. Λέγει γοῦν τις· Λόγιόν* (*malim λογεῖον*. R.) *ἐστι πῆξις ἐστορεσμένη ξύλων, εἶτα ἑξῆς Ὀκρίβας δὲ ὀνομάζεται.* — Schol. Platon. Sympos. 194 B. *ὀκρίβαντα*] *τὸ λογεῖον ἐφ' οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἠγωνίζοντο. τινὲς δὲ κιλλίβαντα τρισκελῆ φασιν, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετεώρου λέγουσιν.*

war in dem Augenblick, als Agathon auftrat, auch noch nicht einmal da, kann also nicht gemeint sein. Und daſs noch etwas anderes gemeint sein könne, wird als unmöglich stillschweigend vorausgesetzt, da nur noch ein Spielgerüst sonst in Betracht kam, auſser dem *πῆγμα* der Redner ans Volk. Dies *πῆγμα* setzt Timäus als etwas Bekanntes voraus, denn er nennt es *τὸ ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον*. Logeion = Pulpitum, und Thymele = Tanzgerüst sind viel zu groſs, als daſs Timäus davon den Ausdruck *τιθέμενον* hätte gebrauchen können. Es ist ein kleineres Gerüst für den Redner ans Volk, das hier *λογεῖον* heiſst. Eine eigene, seine eigene Rede hielt Agathon, kämpfte damit gegen andere Mitbewerber, die mit solchen Reden mit ihm sich bewarben, mit ihm kämpften: vgl. Engelhardt zu Laches 179 über *ἐπιδείκνυσθαι* und *ἐπιδεικνύναι*. Er selbst stellt dar; aber doch nicht ein ganzes Drama er allein. Er spielt nicht recitierend alle Rollen eines Dramas. Der Plural *λόγους* entscheidet nicht für Rollen; auch eine Rede sind *λόγοι*, amplifizierend. Auch *σαυτοῦ* paſst besser für eine Rede, wo er in eigener Person spricht, als für ein Drama, wo er von ihm verfertigte Rollen andrer darstellt. Das bekannte *πῆγμα* ist es in diesem Fall, was ins Theater gestellt wird, das, worauf die Redner ans Volk stehen; auch später noch, bei andern Reden wurde es gebraucht, ob schon in Agathons Zeit um 416, bleibt dahingestellt. Eine Thymele, ohne *ἦ*; daſs die Einrichtung einer Thymele überhaupt, der bekannten Thymele, um 416 noch nicht existierte, ist nicht gemeint, sondern daſs eine Thymele, die Errichtung der Thymele für diesen Fall, zu der Zeit, als Agathon auf den Okribas stieg, während der Spieltage 416, noch nicht vorhanden, nicht geschehen war, das ist gemeint. Denn eine Thymele war auch noch nicht einmal da, vorhanden. Da es nach dem Zitat wenigstens allgemein feststeht, daſs der Redeplatz der Redner ans Volk ein *πῆγμα* aus Holz war, das ins *θέατρον* gesetzt ward, so kommt für den Spezialfall mit Agathon der Spezialgrund zur Geltung, daſs, als er redete, eine Thymele noch nicht da war, er also nicht auf einer solchen reden konnte; dann aber könne nur das *πῆγμα* der Volksredner gemeint sein, so schlieſst Timäus.

Man könnte fragen, ob nicht die Meinung sei: „*θυμέλη* = Aufführung fand noch nicht statt (Beispiele bei Passow 'Handwörterbuch' unter *εἰμί*, S. 792, *B* 3), sondern Volksrede, also ist bei Plato nicht das Spielgerüst, sondern das Redegerüst gemeint." Der Schluſs wäre aber falsch; denn Agathon konnte ja auf dem Spielgerüst reden, das zwar von seinem Hauptzweck seine Bedeutung im allgemeinen hat, doch schon, etwas früher errichtet, zu der einleitenden Handlung, den Reden Agathons und seiner Mitbewerber hätte benutzt werden können.

Welches Gerüst zu den Spielen? Das Logeion, *pulpitum*, der Schauspieler? Nein, denn es ist als das für die Volksredner bezeichnet und also ein speziell für diese dahin, ins Theater, Gesetztes. Mit den *ὑποκριταί* trat Agathon auf, darum aber noch nicht als *ὑποκριτής*, sondern mit den Personen, die von ihrem wesentlichen Zweck *ὑποκριταί* hieſsen, aber noch nicht das Drama spielten. Das hölzerne Gerüst, das errichtet war überhaupt

für die ans Volk, vorm Volk Redenden (darunter auch die Spielenden), die Öffentliches, das Volk Angehendes vortrugen, ist nicht der Sinn. Denn ein solches Gerüst wäre ja auch eine hölzerne Thymele gewesen, ein Spielgerüst, das eben vom *ὀκρίβας* hier bei Plato unterschieden werden soll. Also ein Gerüst für eine besondere Klasse von Redenden vorm Volk, *δημόσια* Redenden, ist gemeint, die nicht als Spielende auftraten. An ein bloſs aus Holz bestehendes, von einem spätern auch steinernen oder bloſs steinernen *πῆγμα* für Schauspieler, spielende Schauspieler [verschiedenes] ist also nicht gedacht. Der Gegensatz zu steinern kommt überhaupt nicht in Frage. Aus Holz sind Okribas und Thymele; der Unterschied von beiden, die als etwas Verschiedenes bezeichnet werden, ist durch ihren Zweck begründet; den giebt das pointierte *λέγοντες*, *λόγιον* (*λογεῖον*) an, womit auch *λέγει τις* ein etymologisches Wortspiel ist. Der *ὀκρίβας*, das *πῆγμα* für die *τὰ δημόσια λέγοντες*, ist nun aber eben eine allgemeine, dauernde, d. h. auch später noch gebrauchte Einrichtung; später gab es aber ein dauerndes *λογεῖον* mit steinernem Unterbau. Ein Umbau um dieses war er nicht, denn er ward gesetzt, ins Theater gestellt, war etwas für sich. Dieser Umbau kann aber auch nicht mit *θυμέλη* gemeint sein. Denn wo ist ein solcher bloſser hölzerner Umbau im Unterschied von dem steinernen Bau dahinter, dem Pulpitum, Bretterboden auf steinernen Mauern, Thymele genannt worden? Auch nicht als Teil des ganzen Aufführungsplatzes, [der] Thymele hieſse, Schauspieler- und Choreutengerüst zusammen, kann er Thymele, speziell Thymele heiſsen; weder als Teil eines gemeinsamen Gerüstes für Schauspieler und Choreuten, noch als Teil des einen Teils, des Schauspielerteils, von einem zweigeteilten, besondere Teile für Schauspieler und für Choreuten enthaltenden Gerüste. Daſs später das Schauspielergerüst schlechthin *λογεῖον* hieſs, kommt nicht in Betracht; man muſs sich dadurch nicht in der Auffassung der Timäusstelle beirren und verwirren lassen, muſs nicht damit an das *μετὰ τῶν ὑποκριτῶν* anknüpfen wollen. So bleibt denn nur, daſs *θυμέλη* bei Timäus, nach alter Überlieferung, das spezielle Tanzgerüst ist, und die Timäusstelle wird zu einem Beweis für das Dasein eines solchen.

Wo aber stand der Redner-Okribas? Die Einrichtung war eine dauernde, d. h. auch später noch in Anwendung kommende, also auch noch zur Zeit eines steinernen Logeions der Spiele übliche. Er ward nicht auf ein Logeion für Spiele gesetzt. Der schlichte Ausdruck *ἐν τῷ θεάτρῳ τιθέμενον* paſst dazu nicht; es wäre dann eine speziellere Angabe eben jenes Ortes auf dem Logeion der Spiele zu erwarten. Also vor einem solchen stand er. Dort befand sich noch keine Thymele; somit stand er auf dem freien Boden der Orchestra, wo später die Thymele war, nicht etwa dieser an Umfang gleich, sondern an einem Teil des Raums, der mit dieser dann jedesmal überbaut ward. Aber nicht nach der Mitte hin, sondern nahe vor dem Ort des steinernen Logeions. Denn zum ganzen Volk sollte der *τὰ δημόσια λέγων* sprechen, also nicht sich bald rechts bald links wenden, sondern im allgemeinen alle vor sich haben und im besondern auch nach Umständen mehr oder weniger rechts und links sich wenden können.

Sokrates sah dem Agathon zu, betrachtete ihn — *ἰδών* ist im Gegensatz zu *νῦν οἰηθείην* plusquamperfektisch —, wie er männlich und hochgemutet mit den, mit seinen Schauspielern hinaufstieg, auf das hohe Gerüst hinaufstieg und, oben angekommen, gegenüber einer so grofsen Versammlung der *θεαταί* aufblickte, als er, etwas zaudernd, reden, seine eigene Rede selbst halten wollte, doch in der Befangenheit mutig die Augen aufschlug, geradeaus, nicht gebückt, aufs Volk schaute. Hoch ist der *ὀκρίβας*, das liegt im durativen Partizip *ἀναβαίνοντος*. Ich denke, er kam von einer Eisodos her mit den Schauspielern; er und seine Mitbewerber kamen aus dem Scenengebäude, nicht von der Strafse, in die Eisodos, und schritten, wohl über eine ähnliche Einrichtung, wie die Parodoi und die Treppen *K'* und *Z'* bei den Pylonen in die Eisodoi hinabgegangen, diese entlang sowie in die Orchestra, die einen Bewerber von rechts, die andern von links, und erstiegen hohe Treppen, die, beiderseits hier an den Okribas gesetzt, hinaufführten. In Epidaurus fanden solche Wettkämpfe der Poeten mit Reden vor dem Volk vor den Aufführungen nicht statt, sondern fielen weg. Es war nie *προάγων*.

Plutarch Demetr. 34: *Οὕτως οὖν τῆς πόλεως ἐχούσης εἰσελθὼν ὁ Δημήτριος καὶ κελεύσας εἰς τὸ θέατρον ἀθροισθῆναι πάντας, ὅπλοις μὲν συνέφραξε τὴν σκηνὴν καὶ δορυφόροις τὸ λογοῖον περιέλαβεν, αὐτὸς δὲ καταβὰς ὥσπερ οἱ τραγῳδοὶ διὰ τῶν ἄνω παρόδων, ἔτι μᾶλλον ἐκπεπληγμένων τῶν Ἀθηναίων, τὴν ἀρχὴν τοῦ λόγου πέρας ἐποιήσατο τοῦ δέους αὐτῶν.* Demetrius zog in die belagerte, von Hunger erfüllte Stadt ein. Er schlofs das Scenengebäude mit Waffen, Bewaffneten ein, die er gedrängt davor aufstellte, und umfafste das Logeion, wie durch diese Bewaffneten im Hintergrunde schon, nun auch noch beiderseits mit Speerträgern. Dann trat er aus dem Scenengebäude, das gewissermafsen sein Feldherrnzelt war, natürlich aus der Mittelthür, und stieg, wie die Tragöden, die also doch auch aus der Mittelthür kamen, um hinabzusteigen, durch die oberen Parodoi hinab. Die Tragöden waren also auch die Hauptpersonen, und so sind die Dichter von Tragödien hier mit diesem Wort gemeint. Sie stiegen mit ihren, jeder mit seinen Schauspielern, durch die oberen Parodoi hinab. Der Gegensatz, die unteren Parodoi, sind die Wege zur Orchestra, in Epidaurus die neben den Rampen, die, die von den Pylonen *Λ* und *E* herkommen, neben *Ξ* und *N*, denen, die von *M* und *Δ* herkommen; die unteren Parodoi heifsen auch ohne Zusatz die Eisodoi. Die kämpfenden Poeten zogen durch die oberen Parodoi hinab; die oberen Parodoi, heifst es in zusammenfassendem Ausdruck, während natürlich im Einzelfall jeder Poet immer nur die eine oder andere Parodos benutzte. Dieser zusammenfassende Ausdruck *διὰ τῶν ἄνω παρόδων* ist von Plutarch beibehalten. Hatte einer seine Rede auf dem Okribas gehalten, so stieg er wieder über dieselbe Parodos hinauf, über die er gekommen. Zum Okribas führten Treppen von jeder Seite, d. h. rechts und links, von jeder Eisodos her. Vom Okribas ist bei Demetrius keine Rede; sein Kommen ist nur so weit mit dem der Tragöden verglichen, als es sich um das Herabschreiten *διὰ τῶν ἄνω παρόδων* handelt. Die Athener waren schon durch

die Soldatenaufstellung außer sich gesetzt; sie wurden es noch mehr, als er nun selbst zu ihnen herabschritt. Begleitet war er wohl, wie ja auch die Tragöden, und wie diese von ihren Schauspielern, so er wohl von seinen hohen Offizieren. Da er als Freund erscheinen wollte, so kam er wohl *ἀγρόθεν* in dem Sinne, daſs er aus dem athenischen *ἀγρός* kam, ohne Rücksicht darauf, daſs er fernher, als Fremder, durch den Peloponnes, nicht vom Hafen Athens her, gekommen war. Und so kam er wohl die Parodos der Zugehörigkeit, der Heimat, herab. Doch er kam nicht zu einem *ἀγών*, und ein Okribas stand denn auch nicht vor ihm da. Er hielt seinen *λόγος* von einem *βῆμα*, das anderer Einrichtung, wohl niedriger war. Ein *βῆμα* kommt sofort vor. Das Volk nämlich jubelte, und es erschollen *ἀπὸ τοῦ βήματος* die *ἔπαινοι τῶν δημαγωγῶν*. Äschines, Ktesiphon § 67, wozu das Scholion: *ἐγίγνοντο πρὸ τῶν μεγάλων Διονυσίων ἡμέραις ὀλίγαις ἔμπροσθεν ἐν τῷ ᾠδείῳ καλουμένῳ* (dem an der Enneakrunos) *τῶν τραγῳδῶν ἀγὼν καὶ ἐπίδειξις ὧν μέλλουσι δραμάτων ἀγωνίζεσθαι ἐν τῷ θεάτρῳ· δι' ὃ ἐτύμως* (Usener für *ἕτοιμος, ἑτοίμως*) *προάγων καλεῖται, εἰσίασι δὲ δίχα προσώπων οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί*. Der Okribas, von dem Plato nach Timäus handelt, war nicht *ἐν τῷ ᾠδείῳ*, sondern *ἐν τῷ θεάτρῳ*. Wovon also das Äschines-Scholion handelt, ist etwas anderes; in ihm selbst heiſst es auch sofort gegensätzlich *ἐν τῷ θεάτρῳ*. Die Dramen sollten erst im Theater kämpfen. Sollte *ἐπίδειξις* keinen subjektiven Genitiv haben? Nahe liegt es, ihn in *τῶν τραγῳδῶν* zu finden. Seitens dieser fand ein *ἀγών* und eine *ἐπίδειξις* statt; Anaxim. Rhet. 35, p. 225, 15 Sp.: *οὐκ ἀγῶνος ἀλλ' ἐπιδείξεως ἕνεκα*; zweierlei, und doch wohl eins. Die *τραγῳδοί* sind hier wohl Schauspieler, da es nachher erklärend heiſst: *εἰσίασι δὲ δίχα προσώπων οἱ ὑποκριταὶ γυμνοί*. Die Schauspieler kämpften mit einander, indem sie *ἐπεδείκνυσαν* ⟨vorstellten⟩ von den Poeten Gemachtes. Letzteres, die *δράματα*, kämpften, bildlich, mit einander nachher *ἐν τῷ θεάτρῳ*, hier im Odeon aber die Tragödienschauspieler.

In Epidaurus mag dieser Kampf im Theater stattgefunden haben.

Ein Kampf war es, *τῶν τραγῳδῶν ἀγών*, so daſs *προάγων* nachher nicht bloſs einen festlichen Akt hier bedeuten kann, der zur Einleitung des *ἀγών* diente. Wie sollten die Schauspieler kämpfen, wenn sie nichts spielten, wenn bloſs verkündet wurde, was im Theater nachher kämpfen sollte? Diese Verkündung, Ankündigung war nicht ausgeschlossen, auch im Theater nachher nicht; war aber hier, wie dort, nicht das eigentliche *τὰ ποιήματα ἀπαγγέλλειν*, das ein Vortragen von Dramatischem war, von so vielem, daſs es zur Beurteilung der Schauspieler genügte. Dies geschah am Asklepiostage, dem 8. Elaphebolion. Wenn die Schauspieler jemandes siegten, so kam das dem Kampf der Dramen im Theater schon im voraus zu gute. Und die Epideixis der Schauspieler, die nicht die schlechtesten Partien auswählten, erweckte schon für den Poeten ein günstiges Vorurteil. Es folgten mehrere *προάγωνες* im Theater, der *ἐν τῷ ᾠδείῳ* war aber nach allem **der** *προάγων*. An ihm nahmen auch die Choreuten, doch wohl nur singend, teil, mit *ἀπαγγελίᾳ*, sie mit singender; wie es über Sophokles heiſst, daſs er *ἐν τῷ προάγωνι* bei erhaltener Todesnachricht über Euripides den Chor

und die Choreuten unbekränzt hereinführte. Es fehlten wohl immerhin manche Zuhörer, die nachher im Theater waren; daher die Verkündigung des Titels vom Stück in letzterem immer noch als Hauptsache in Aussicht stand. Konnte Angekündigtes überhaupt auch nicht einmal im letzten Augenblick ausfallen?

Nachdem das Bild des Gottes am Abend, wenn der 9. Elaphebolion anbrach, bei Fackelschein ins Theater gebracht war, fand die Pompe statt, Mommsen 'Heortologie' 392 ff. In der Pompe ward auch der Opferstier geführt, den man *ἐν τῷ ἱερῷ* dann opferte; das *ἱερόν* ist das Theater, denn dort war jetzt Dionysos, von der *ἐσχάρα* dahin gebracht. Die Pompe fand bei Tage statt. Alle Teilnehmer versammelten sich irgendwo; ich denke, im Theater, die Zuschauer im Zuschauerraum, die an der Aufführung Beteiligten im Bühnengebäude, die, welche mit den Geschenken und den Opfertieren zu thun hatten, mit diesen in der nicht überbauten Orchestra. Aus dem Innern des nicht dekorierten Bühnengebäudes traten, im Schmuck, den sie dort angelegt, etwa die Poeten und Schauspieler aus den 3 Thüren, die Choreuten aus den *aditus*, den *itinera versurarum*, auf das ebenfalls noch nicht umbaute, mit seinen Säulen prangende Logeion — *P* und *T* waren etwa Garderobenzimmer. Dann begann die Pompe, voran die Priester mit dem Gott durch das Thor der einen Eisodos hinaus; hinter ihnen Dichter, Schauspieler, Choreuten mit dem, was dazu gehörte, in derselben Richtung, die daneben gelegene Parodos, die eine Rampe oder teilweise Treppe war, hinab — bei analoger Einrichtung in Athen, wie in Epidaurus — und dann, wer sonst noch mitzog, durch die Stadt, indem unterwegs ein kyklischer Chor den Zwölfgötter-Alter umtanzte; zurück durch die andere Eisodos und Parodos. Der Stier ward hinter dem Schiffskarren von 2 Satyrn geführt (Rhein. Museum 1888, 355 ff.) und dann in der Orchestra geopfert, angesichts aller auf dem Logeion und im Zuschauerraum. (Die vertiefte Platte in der Mitte des Rhombus in Athen sehe ich nicht für die Stelle eines Altars, sondern als für die Errichtung eines Gerüstes bestimmt an; etwa in der Gröfse des Rhombus, für distinguierte Personen während des Opfers, das auf einer dem Gott nähern Stelle stattfand; so dafs diese Personen wie die auf dem Logeion den Gott, der nach dem Spielplatz schaute, vor sich hatten.)

Alle kehrten von der Pompe an ihre Stellen vor derselben zurück. Auf dem Logeion der Spiele mag man sich die Schauspieler in der Mitte, die Choreuten an den Ausgängen der Parodoi aufs Logeion so denken, wie Demetrius die *ὅπλα* und die *δορυφόρους*, wohl absichtlich analog, aufstellte.

Nach dem Opfer des Stiers war der Augenblick für die Ankündigungen und Siegesbitten der nun am folgenden Tage bevorstehenden Spiele gekommen. Auf einem kleineren Gerüst, wo der Rhombus in der spätern römischen Pflasterung liegt, nahmen die vornehmen Zuschauer Platz und hörten die Poeten mit ihren *ὑποκριταί*. Zu jenen Personen sind die Richter zu zählen, wodurch die Stelle Harpocration rec. Bekker 157, Anm. post 4 B C *προαγῶνές εἰσι λόγοι οἱ προεντρεπίζοντες ἡμῖν τῶν δικαστῶν τὴν ἀκοήν· ἀγὼν*

γὰρ ἡ κρίσις einen noch passenderen Sinn erhält. Vgl. dort noch vorher Z. 3 βλέπειν ἐναντίον mit Sympos. 194 B. Agathon hielt eine Rede, und auch auf solche Reden nimmt Harpokration hier im rhetorischen Lexikon Rücksicht, wo er gerade von Demosthenes ὑπὲρ Κτησιφῶντος und von Äschines gehandelt hat, bei welchem letzteren ja § 67 von der ἑορτή, dem προάγων der Dionysien im Odeion die Rede war, und wo er auch aus Demosthenes κατὰ Μειδίου etwas auf die ἑορτή Bezügliches erwähnt. Daſs Agathon, wie doch selbstverständlich, den Dionysos als den zuschauenden und richtenden Gott vor allem zu gewinnen suchte, dürfte auch in Sympos. 175 E einen Anhalt haben. Dort ist eben vorher davon die Rede, wie Agathons Weisheit vor kurzem vor mehr als 30000 Hellenen als Zeugen ἐκφανὴς ἐγένετο, und dann davon, daſs Sokrates und Agathon nach kurzem über die Weisheit διαδικάζεσθαι werden, δικαστῇ χρώμενοι τῷ Διονύσῳ. Nach Obigem ist aber bei ἐν μάρτυσι τῶν Ἑλλήνων πλέον ἢ τρισμυρίοις nicht ans Odeum, sondern ans Theater zu denken. Dieses geschah auf dem, wohl mit Grün und Blumen geschmückten, Okribas in der oben besprochenen Weise. (Es war immer möglich, die Einrichtung eines Redeplatzes, mit dem besprochenen Zweck, für die τὰ δημόσια λέγοντες auch später in dauernder Weise zu machen; vgl. Wieseler 'Theatergebäude' Tafel II 2. 3, nebst Text; 'Thymele' 61 ff.)

Zu dem Auseinandergesetzten bildet das Scholion zu Sympos. 194 B keinen Gegensatz. Das Logeion, τὸ λογεῖον, das bestimmte Logeion, ἐφ' οὗ οἱ τραγῳδοὶ ἠγωνίζοντο, ist eben das Rednergerüst. Und wenn hinzugefügt ist: τινὲς δὲ κιλλίβαντα τρισκελῆ φασίν, ἐφ' οὗ ἵστανται οἱ ὑποκριταὶ καὶ τὰ ἐκ μετεώρου λέγουσιν, so ist auch hier nicht von einem Agieren, Sichbewegen, sondern von einem Stehen der Schauspieler die Rede. Hoch katexochen ist der Okribas, höher also als das Logeion der Spiele, da sie auf letzterem nicht τὰ ἐκ μετεώρων λέγουσιν. Nicht bloſs die Dichter, sondern auch die ὑποκριταί sprachen nach dem Scholion vom Okribas herab zum Volk und doch auch zum Gott. Im Odeum war alles weniger feierlich, da nicht bloſs manche Zuhörer weniger dort waren, sondern vor allem der Gott fehlte.

An andern Orten als Athen — an allen andern? immer? —, wenn es keine schaffenden, kämpfenden Poeten gab, fiel dieser προάγων auf dem Okribas, soweit es sie betraf, natürlich fort. Doch ist darum nicht gesagt, daſs auch etwa ein προάγων oder nur ein sich empfehlendes Auftreten der ὑποκριταί auf einem solchen Okribas fehlte. Opfer in der Orchestra, Pompe, ἀπαγγελία konnte ja vielleicht auch an gröſsern Orten irgendwie stattfinden.

Am eigentlichen Kampftage (A. Müller 'Gr. B.-A.' 373) führte der Dichter noch den Chor herein, um dem Gott zu spenden. Vorher, ehe das Gerüst für den Chor erbaut war, hatte er auf dem Okribas mit den Schauspielern allein angefleht. Im Odeion, bei dem προάγων, war er mit Chor und Schauspielern erschienen. Jetzt kam er noch zum Gott mit dem Chor allein. Für sein Erscheinen dienten Thore unter der Tanz[thymele].

Die Zahl von 13 Interkolumnien, je 6 und 6 zu beiden Seiten von Θ, ist wohl im Anschluſs an die Einteilung der 91 Spithamen entstanden, und

ihre Gröfse so bestimmt worden, dafs sie zusammen etwas mehr ergeben (s. o.). Da das Mafs des einzelnen Interkolumniums nicht genau ist, 1,735 + x und 1,74 ÷ x, so läfst sich auch mehr nur im ganzen sagen, wie viel 22,555 + x bis 22,60 (statt 22,62) mehr als 91 Spithamen = 21,8707125 sind, nämlich 0,6843875 bis 0,7492875 m, näher bei 0,6843875, als dafs das Einzelne genau anzugeben wäre. Durch $\frac{1}{2}$ von 13, durch $6\frac{1}{2}$, giebt dies auf eine Spithame ein Plus von $0{,}00526450\frac{12}{13}$ $= 0{,}01052901\frac{2}{13} + \frac{x}{6\frac{1}{2}}$, etwas, nämlich reichlich 0,0005, mehr als 1 Myriometer über $\frac{1}{2}$ Daktylus. Dies scheint also das beabsichtigte Plus zu sein, auf je 1 Spithame $\frac{1}{2}$ Daktylus.

Die innere Länge des Saales ist = 19,49 angegeben, 0,05 weniger als der innere kyklische Durchmesser, der wieder etwas gröfser war als der Durchmesser einer Aufstellung von 48 Choreuten im Kreis (s. o.). Eine Dekoration der Scenenfront fürs Kyklische könnte sich an diese innere Dimension angeschlossen haben, wenn eine äufsere Beschaffenheit der Front dem Innern der Frontmauer entsprach. Auch für die dramatische Dekoration mochte es so sein, da solche äufsere Gliederung der Frontmauer einen gewissen Spielraum, Weite, für Anbringung von Rampen gewähren konnte. Eine zu markierende Grenze lag auf [Lücke von einer Zeile].

Die Dimensionen des Aufführungsplatzes sind nach dem Bisherigen: von rechts nach links für die Schauspieler Logeion = 91, Parodoi = je 33, zusammen 157, gegliedert 79. 1. 79 in Synapheia; für die Choreuten 2 × 46, gegliedert $\frac{1}{2}$ Rand, 46. 1. 46 in Synapheia, $\frac{1}{2}$ Rand; von oben nach unten für die Schauspieler 22 (von 1 vor der Front an gerechnet, dahinter noch 3 bis an die Front, so dafs man nicht hart an der Mauer begann; 22 = 1 Trimeter von 3 ἑπτάσημοι), $\frac{1}{2}$ Rand; für die Choreuten $\frac{1}{2}$ Rand, 45 Tanzgerüst, Tanzthymele, 11 Altarthymele, zusammen also $22 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 45 + 11 = 79$, halb so viel wie das Logeion und die Parodoi zusammen. Von den 45 sind rechts und links je 7 auf einer Strecke von [?] eingerückt.

Für die Höhenverhältnisse kommen noch ein paar Bemerkungen von Vitruv und Pollux in Betracht, die ich hier behandeln will, um sie sogleich mit den epidaurischen Theaterverhältnissen zu vergleichen.

Vitruv sagt 117, 25—118, 1: *tectum porticus quod futurum est in summa gradatione, cum scaenae altitudine libratum perficiatur, ideo quod vox crescens aequaliter ad summas gradationes et tectum perveniat. namque si non erit aequale, quo minus fuerit altum, vox praeripietur ad eam altitudinem ad quam perveniet primo.* In Epidaurus läuft um die obersten Stufen eine, einen Weg bildende, Mauer in einer Entfernung von 2,15 m von der Reihe der obersten Sitze, *Πρακτ.* 1881, 17 unten, also fast 9 Spithamen. Nach *Πίν.* *Α'* 2 von 1883 ist die Höhe senkrecht vom Fufsplatz der Throne, von dem Orchestraniveau bis zu dem Wege um die obersten Sitze, die der Höhe von ihnen fast gleich ist, 22,56 m, d. i. fast 94 Spithamen = 22,591725. So hoch also wäre auch das Scenengebäude zu denken. Für die sichtbare Scenenfront, den Bau über dem Niveau des Logeions, geht dann noch von

dieser Höhe so viel ab, als diese sichtbare Front über dem Boden der Orchestra lag, d. i. die Höhe der Säulenwand, während die Höhe der Mauer aufsen ums Koilon noch anderseits zu den 22,56 hinzukommt.

Pollux IV 131. 132 Ddf. *τῷ δὲ ἡμικυκλίῳ τὸ μὲν σχῆμα ὄνομα, ἡ δὲ θέσις κατὰ τὴν ὀρχήστραν, ἡ δὲ χρεία δηλοῦν πόρρω τινὰ τῆς πόλεως τόπον ἢ τοὺς ἐν θαλάσσῃ νηχομένους.* Zu der ähnlichen Stelle Aristoph. Wolken 139 *τηλοῦ τῶν ἀγρῶν* schwanken die Scholien. Doch ist nach dem Zusammenhang hier *πόρρωθεν ἐπὶ τῶν ἀγρῶν* zu verstehen, was R und V beide auch haben: R nach Martin *πρὸς — εἰμι* Intermarginale; V *ὅτι οὐ χρ. πόρρω τῆς πόλεως ἐπὶ τῶν ἀγρῶν ἄγροικός εἰμί*, nach Adnot. p. 423, wenn ihnen auch beiden das gleichbedeutende *ἐν τοῖς ἀγροῖς* fehlt, während das schwankende Scholion *πότερον πόρρω τῶν ἀγρῶν ἢ ἐν τοῖς μακρὰν καὶ πολὺ τῆς πόλεως ἀπέχουσι* in R fehlt. [Vgl. dagegen den Wortlaut des Ravennas-Textes bei Bekker II 93: *ἀντὶ τοῦ ἐν τοῖς ἀγροῖς. πρὸς τὸ σχῆμα, ὅτι αὐτῷ χρῶνται πόρρω τῆς πόλεως. ἄδηλον δὲ πότερον ..... ἀπέχουσι. λέγεται γὰρ αὐτὸ παρὰ τὸ Εὐριπίδειον „τηλοῦ γὰρ οἴκων βιοτὸν ἐξιδρυσάμην“. πρὸς τὸ σχῆμα οὕτω χρῶνται· πόρρωθεν ἐπὶ τῶν ἀγρῶν ὅτι ἄγροικός εἰμι.*] So ist auch hier zu verstehen: in der Ferne einen Ort darstellend, der zur Stadt gehört, oder einen Ort in der Stadt, nicht: einen Ort fern von der Stadt vorstellend. Der Ort gehört also zur Stadt, und das *ἡμικύκλιον* ist auf der Seite der Stadt zu suchen; wie denn auch dafür das *ἐν θαλάττῃ νηχομένους* spricht, indem die dortige Periakte *θεοὺς θαλαττίους ἐπάγει.* Auf der Thymele wird es nicht gewesen sein, weil es da den Tanz gehindert hätte; also, denke ich, ist es an sie angesetzt, über die Orchestra hinab, auf der Seite, wo die Zuschauer sitzen, neben der Altarthymele und dem Thor bei dieser, nach der Ecke des Tanzgerüstes zu. Setzte man es aber an, so wird es doch eine gewisse Höhe gehabt haben, etwas niedriger zwar als das Tanzgerüst, da das *ἡμικύκλιον* Meer darstellte, das eben niedriger als Land ist. Die Stelle ist da, wo die Thymele von 45 auf 38 Spithamen vor den Vordersitzen zurückspringt.

Verwandt wird das Stropheion sein. Es heifst nämlich sogleich: *ὥσπερ καὶ τὸ στροφεῖον, ὃ τοὺς ἥρως ἔχει τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας (τοὺς ἐν ἀέρι,* IV 128, *δείκνυσι* die *μηχανή .... κατὰ τὴν ἀριστερὰν πάροδον), ἢ τοὺς ἐν πελάγει ἢ πολέμῳ τελευτῶντας.* Wie nachher von Sterbenden die Rede ist, so hat man auch *τοὺς εἰς τὸ θεῖον μεθεστηκότας* als Verstorbene, und zwar Vergötterte zu denken. Das *ὥσπερ καί* knüpft nun an das *ἐν θαλάττῃ* mit *ἐν πελάγει* an; doch unterscheidet sich das immerhin, und *ἐν πολέμῳ* deutet auf die Fremde. Pollux nun bringt, da er einmal anknüpfen will, erst auch eine andere Anwendung des *στροφεῖον* bei, die auf der Bühne, wie er nachher von zwei *ἀναπιέσματα* an verschiedenen Orten spricht, und kommt auf *ἐν πελάγει,* wobei er *ἢ πολέμῳ* anknüpft. Das *ἡμικύκλιον* zeigt in Ruhe, das *στροφεῖον* bewegt fort, auf der Bühne in die Höhe, über der Nebenthür der Fremde liegend, an der Thymele hinaus ins Meer, in den Krieg, wohl an derselben Seite, der der Fremde. Dies mufs doch auch in der Höhe, wie das *ἡμικύκλιον* an der Thymele, etwas niedriger sein, immer

also in einer gewissen Höhe. Es sind wohl nicht Menschen, sondern Puppen, Gemälde, die hinausbewegt werden.

Wieder vermittelt ein sachlicher Gedanke, der des Todes, die Anknüpfung; *αἱ δὲ χαρώνιοι κλίμακες, κατὰ τὰς ἐκ τῶν ἑδωλίων καθόδους κείμεναι, τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν* (IV 132 Ddf.). Nicht im Zuschauerraum, sondern im Aufführungsraum sind die *κλίμακες*, somit hat dieser da, wo sie sind, eine Höhe so groſs, daſs jemand darunter verborgen sein und hervor, herauf steigen kann. Die Präposition *κατά* ist als Ortsbestimmung zu fassen; wie vorher bei *κατὰ τὴν ὀρχήστραν*, nachher *ἐν* in *ἐν τῇ σκηνῇ* (*ἡ δὲ θέσις* beweist, daſs *κατὰ τ. ὀ.* nicht heiſst: nach Art der Orchestra, G. C. W. Schneider 'Att. Th.' Anm. 120; und so heiſst hier *κατὰ τὰς καθόδους* nicht: eine den von den Sitzreihen herabführenden Stiegen ähnliche Lage, den Treppen zwischen den *κερκίδες*; was soll auch diese Ähnlichkeit sein? Schneider sagt es nicht. Und warum hieſse es, wenn das gemeint wäre, nicht deutlicher *κερκίδας* statt *καθόδους*?). Die *κάθοδοι* sind Wege, auf denen aus den Sitzen heraus und hinab gegangen wird. Das geschah doch nicht über den Kanal hin; es sind also keine von den Treppen gedacht, die auf den Kanal hinab münden. Auch nicht die Treppen an den Analemmata, denn neben so wenig wie unter, zwischen den Zuschauern stiegen die Schatten herauf. Überhaupt nicht Treppen; denn warum heiſst es dann nicht deutlich Treppen, wenn Treppen gegenüber Treppen gemeint sind? Dann würde nur um so deutlicher, was an sich schon sich versteht, daſs nicht Treppen über, in, bei den groſsen Treppen zwischen den *κερκίδες* gemeint sind. Die *εἴδωλα* kommen aus der Unterwelt, dem unsichtbaren, dunkeln *Ἅιδης* herauf; also aus dem Raum unter der Thymele herauf. Das kann nicht den Treppen, die an den Analemmata vorgehen, gegenüber sein; denn da treten quer die Treppen für den Chor auf die Thymele hinauf in den Weg. Von diesen Treppen an bis an die Querriegel bleibt aber ein unüberbauter Raum zwischen der Thymele und dem untersten Fuſsplatz frei. In diesen Raum gelangen die aus den Treppen bei den Analemmen, wenn sie in dem Streifen zwischen den erwähnten Treppen zur Thymele hinauf und dem untersten Fuſsplatz hinab gehen, oder auf diesem Fuſsplatz entlang. Dieser Platz am Orchestraboden von den Ecken der *πλάκες* der Analemmen an bildet die *κάθοδοι* und führt aus, von den *ἑδώλια*. Wohin? Zu einer Thür in die Thymele, bei den steinernen Querriegeln. Diese wurden mit Brettern belegt; die Thür sprang, etwas hübsch gebaut, mit Pfosten vor. Durch sie ging man, wenn man aus den Keilen sich dahin begab und nicht durchs Diazoma ging — vielleicht war das bestimmt vorgeschrieben —, unter das Gerüst der Tanzthymele, unter dieser durch, um die groſsen Ecktreppen daran inwendig herum, unter das Logeion, d. h. den hölzernen Vorbau davon, und zwischen den Treppen und den Vorsprüngen des Prosceniums durch dort befindliche Thüren wieder in die Eisodos hinaus. Auf diese Weise gedacht, wird diese Stelle von den *κάθοδοι* ein Anhalt für die Annahme, daſs ein Teil des Publikums der Dramen unter Thymele und Logeion durch von und zu seinen Plätzen ging.

An die Thürpfosten nun der Thüren bei den Querriegeln lehnte man eine schmale Stiege, die Thymelewand vom Wasserlauf hinauf. Dieser symbolisierte die Styx, und so hieſsen diese Stiegen aufs passendste *χαρώνιοι κλίμακες*. Sie wurden an der Thymelewand befestigt, aus der eine Thür führte, die nach inwendig zurückschlug und, für gewöhnlich verschlossen, die Wandfläche nicht unterbrach. Aus dieser Thür traten die *εἴδωλα*, einem Teil des Publikums sichtbar, wie ein solcher bei uns in die Coulissen sieht. Die Stiegen sind *κατὰ τὰς καθόδους κείμεναι*, über sie hinab sehen sie, ich denke so, daſs die von der Thymele wieder herabsteigenden *εἴδωλα* nach den *κάθοδοι* blicken, sich bewegen, während sie beim Hinaufsteigen in die Mitte und in die groſse Menge der Zuschauer hineinsahen. Die Treppenstufen lagen an der Seite der *κάθοδοι*, die Rückseiten der Stiegen, nach der andern Seite hin, waren leicht durch Grün zu verhüllen.

Nachdem so in sachlicher Ordnung erst das *ἡμικύκλιον* und *στροφεῖον* an der Thymeleseite gerade vor den Zuschauern, in den Ecken, wo diese zurücktritt, jenes an der Stadt-, dieses an der Fremdenseite, darauf die *χαρώνιοι κλίμακες* an den Nebenseiten bei den *κάθοδοι* besprochen sind, werden noch die *ἀναπιέσματα* erwähnt. Eigentlich handelt es sich nur um die Thymele. Beim *στροφεῖον* aber war gelegentlich auch schon ein Gebrauch desselben genannt, der auf der *σκηνή* stattfand, ohne daſs diese erwähnt ward. Ähnlich ist es nun beim *ἀναπίεσμα*, wo auch die *σκηνή* erwähnt wird. Eins liegt *ἐν τῇ σκηνῇ*, das andere folglich anderswo: im andern Teil des zweigeteilten Aufführungsplatzes, in der *ὀρχήστρα*. In der überbauten nämlich, in der dramatischen Thymele; denn eine Fallthür, die beim Zumachen hinauf-, zurückgedrückt wird, ist nicht im Erdboden vorzustellen, wenn man einen Überbau über ihm hat. Allerdings, wenn. Dafür aber ist, vor allem übrigen abgesehen, hier anzuführen, daſs das analoge *ἀναπίεσμα* in einem Hochbau, *ἐν τῇ σκηνῇ*, ist und daſs wir eben von 3 Einrichtungen kurze Angaben hatten, die sich für eine Tanzthymele zweckmäſsig erklären lieſsen. In diesen Zusammenhang paſst nun auch das vom *ἀναπίεσμα* Gesagte. Auch Kannegieſser 'Die alte komische Bühne in Athen', Breslau 1817, S. 158 sucht das zweite *ἀναπίεσμα* (so wie einige andere Maschinerien) in der Orchestra. Lohde, a. a. O. S. 22, denkt an Rampen; dazu scheinen indessen *ἀναπιέσματα* nicht so gut zu passen, und im besondern, warum sollten sie eine Parodos heraufkommen, wie sie in Epidaurus war? Nun aber heiſst es nicht *κλῖμαξ*, sondern *ἀναβαθμοί*. Zwar haben die *κλίμακες ἀναβασμούς*, Poll. VII 112; X 171 (welche Form Bekker dort hat, während er IV 132 *ἀναβαθμούς* giebt). Es scheint ein technischer Ausdruck, für diesen speziellen Fall nicht *κλῖμαξ*, sondern *ἀναβαθμοί* zu sagen. Das deutet auf eine geringere Höhe; Stufen sind es, nicht eine Treppe, so will es scheinen. Aber wo? Aus dem pointierten *ἀναβαθμούς, ἀφ' ὧν ἀνέβαινον*, läſst sich, wenn man namentlich das vorhergehende *τὰ εἴδωλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν* (Poll. IV 132) vergleicht, nichts weiter schlieſsen, als daſs die Erinyen aus einer Tiefe heraufstiegen. Und da beide, *εἴδωλα* und *ἐρινύες*, aus dem Hades kommen, so ist die Tiefe als

den Zuschauern unsichtbar zu denken. Die ἀναβαθμοί können aber keine andern sein als die, auf welchen die Erinyen ἀνέβαινον, folglich müssen sie aus der Tiefe auf die Oberfläche führen und können nicht sichtbar auf der Oberfläche gewesen sein. Sonach ist nicht an die Stufen in einer der 3 Thüren vom Logeion ins Gebäude oder an diejenigen einer Treppe von der Thymele aufs Logeion oder vom Erdboden auf die Thymele zu denken. Man kann auch nicht τοὺς ἀναβαθμούς für sich als eine Art *nomen proprium* betrachten, die Stufen katexochen; denn weder die genannten Stufen und Treppen, noch andere unter der Oberfläche des gesamten Aufführungsraums können katexochen die Stufen heifsen. Es ist also der Relativsatz ἀφ' ὧν u. s. w. als Bestimmungssatz zu fassen, durch den erst angegeben wird, welche Stufen gemeint sind. Speziell die Treppen auf die Thymele können nicht gemeint sein, weil es mehrere, aber nur 1 ἀναπίεσμα anderswo als ἐν τῇ σκηνῇ giebt. So scheint denn nur übrig zu bleiben, an einen Ort im Umfang der Thymele zu denken; ich möchte an die Mitte denken. Erinnert man sich nun an die Erzählung, dafs die Eumeniden durch ihre massenhafte Erscheinung in der Oresteia so schreckhaft wirkten, so bleibt doch, was man auch von der Stelle Pollux IV 110 über den Chor von 50 urteilen möge, davon das, dafs die Erinyen auch durch ihre Zahl schreckten. Nun haben sie von Delphi aus über Land und Meer den Orest verfolgt. Ist es nun nicht am furchtbarsten, wenn sie nicht über eine der Ecktreppen bei den Analemmen, sondern vom Hades herauf, ihrem Wohnort, wo sie wieder gewesen sind, aus dem Innern der Thymele auf diese steigen, wo sie nun, die Kinder der Mutter Nacht, ihre furchtbaren Reigen tanzen? Nicht einzeln, sondern in Gruppen, etwa Stoichen, treten sie neben einander herauf. Dazu eignen sich breitere Stufen, und daher pafst auch der Name ἀναβαθμοί hier gut. Es ist nicht ein so poetischer Gedanke, die Erinyen auf Treppen, immerhin breiten Treppen vom Hades heraufkommen zu lassen, als von Stufen, einem unbestimmteren Begriff zu reden. Dort also, in der Mitte der Thymele, denke ich mir eine oblonge Fallthür bei Stufen, auf denen, von denen her Erinyen aus dem Hades heraufzusteigen pflegten. In den Eumeniden des Äschylus schritten sie von da zu ihren στάσεις, worauf die Fallthür geschlossen und der freie Boden ununterbrochen wiederhergestellt wurde. Dann begann ihr Chortanz.

So sehe ich alle diese Angaben bei Pollux 132 über ἡμικύκλιον, στροφεῖον, χαρώνιοι κλίμακες, ἀναπιέσματα in ihrem Zusammenhange für eine Andeutung davon an, dafs die Tanzthymele eine solche Höhe hatte, dafs man unter ihr bequem gehen konnte.

Für die Existenz eines Tanzgerüstes überhaupt möchte ich noch den Umstand geltend machen, dafs der Erdboden, wenn unbedeckt, öfter durch Regengüsse recht schmutzig wurde und dafs es doch nicht zweckmäfsig war, auf einem solchen die Choreuten schreiten zu lassen oder gar Schauspieler mit prächtigen σύρματα.

Für die Höhe der Tanzthymele kommen nun aber noch besonders 2 Umstände in Betracht. Sie mufste nicht so hoch sein, dafs die Zuschauer

das auf ihr Vorgehende zu sehen behindert wurden, anderseits jedoch so hoch, daſs die Choreuten darauf bequem mit den Schauspielern auf dem Logeion verkehren konnten, nach ihnen hinaufsehen und mit ihnen sprechen, singen konnten.

Beidem genügt, wenn wir (wie vorher bei der kyklischen, so auch [hier]) ein Steigen des Bodens bei Thymele und Logeion mit Parodoi annehmen. Vgl. auch Kannegieſser, a. a. O. S. 177. Dadurch, daſs beide Räume und zwar sowohl geradeaus als von den Seiten her steigen, erhält der Gesamtraum etwas Einheitliches. Die Steigung auf dem Logeion darf der Schleppkleider wegen nicht so stark wie die auf der Thymele sein. Daher auch bei den tragischen Personen der stützende Stab in der Linken (trugen sie Spieſse, so ersetzten diese den Stab, z. B. im Jägerchor des Hippolyt, der auch keine Schleppkleider hatte). Vgl. A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 197.

Nach *Πρακτ.* 1883, *Πίν. Β'* 6 war die Höhe des festen Logeions = 2,76 + 0,486 + 0,287 = 3,533. Die nächste Gröſse von Spithamen darüber ist 15 = 3,6050625, was 0,0720625 mehr ist. Die Entfernung der Scenenfront vom Logeionsrand soll im ganzen 3 + $22^1/_2$ = $25^1/_2$ betragen. Die 3, als der Streifen längs der Front, der zur Baulichkeit gerechnet wird, sind in gleichem Niveau und als Grund anzusehen; bis zu ihm, bis an β hinter α auf den Zeichnungen, denke ich das Steigen. Dann sind 7 Spithamen bis an die Stelle der Säulenwand über den vordersten Punkten von jenem Niveau an, das auch aus Brettern hergestellt ist, und weiter 15, wenn man von den $^1/_2$ Rand absieht, davor, worauf sich das Steigen verteilt. Die Bretter sind auf entsprechend abgeschrägten Gestellen befestigt, die auf den festen Logeionsboden gesetzt und gegen Verschieben gesichert sind. Hat die Thymele unter dem Logeion eine Höhe von 10 Spithamen, so sind das 5 weniger als die Höhe des Logeions über dem Erdboden (bei α als 15 angenommen). Rechnet man davon die Steigung ab, $5 \div x$, so steht der Choreut hoch genug, um bequem mit dem Schauspieler verkehren zu können. 1 Palaiste Steigung auf 10 Spithamen Fläche, 0,0801125 auf 2,403375, giebt 1 auf 30 Steigung; $^1/_2$ auf 10 giebt 1 auf 60. Man kann in der Mitte oder am untern Ende der 22 auch noch einen Streifen gleichen Niveaus denken. Nehme ich nur $^1/_2$ Palaiste auf 10 Spithamen, 1 auf 60 Steigung an, so wäre das Logeion dann $4^2/_3$ Spithamen = 1,121575 m höher als die Thymele, so daſs ein Mann mittlerer Höhe in der Thymele noch etwa $^1/_3$ Meter über dem Boden des Logeions hervorragte, wenn er unmittelbar daran stand.

Die Thymele miſst 45 Spithamen abwärts bis an die Altarthymele; rechne ich 2 mal 20 mit einem Streifen gleichen Niveaus von 5 quer durch die Mitte, so macht das bei gleicher Steigung von $^1/_2$ Palaiste auf 10 Spithamen im ganzen 2 Palaisten = $^2/_3$ Spithame, so daſs die Thymele unten $9^1/_3$ hoch würde = 2,24315 m.

Scheint dieser Höhenunterschied auf der Grenze von Thymele und Logeion etwas hoch, so müſste man das Thymelegerüst etwas höher veranschlagen.

Was den Blick von den Sitzen aus betrifft, so sind hier nur die untersten, die θρόνοι, in Betracht zu ziehen, da die übrigen höher stehen und weiteren Ausblick haben. Diese Throne sind nach *Πlν. Α'* 4 bis zum Sitz 0,429 m hoch; dazu kommt ein Polster und der Oberleib des Sitzenden bis zum Auge, im ganzen etwa 5 Spithamen, 1,2016875 (in Athen etwas mehr. 'Neue Messungen' a. a. O. S. 3; etwa 6—7 Fuſs). Eine Senkung gleicher Stärke, $^1/_2$ Palaiste auf 10 Spithamen, denke ich noch nach den Seiten zu, mit 3 Spithamen gleichen Niveaus am Seitenrand. Dies giebt eine etwas geringere Höhe für die Thymele über dem Auge.

Die Steigung, Senkung immer gleich anzunehmen, ist wegen der Bequemlichkeit des Schreitens auf der so geneigten Ebene zweckmäſsig, wenn auch Schauspieler und Choreuten sich daran ebenso gut wie unsere Schauspieler auf unsern Bühnen gewöhnen mochten.

Die Entfernung der nächsten Sitzenden von der Thymele findet man, wenn man auf den Endpunkten der Scene und des Prosceniums, die 26,01 m lang sind, Senkrechte nach den Thronen zu legt. Dann liegen die Rücklehnen der Throne in den beiden schmäleren Keilen neben den Eisodoi zum Teil noch etwas entfernter von der Thymele als die Senkrechten, zum Teil näher, indem die Throne in der Richtung ihrer Länge geschnitten werden. Ziehe ich 92 von 108 = etwa 26,01 m ab, so bleiben auf jeder Seite 8, die Hälfte von 16 Spithamen, gegen 2 Meter. So weit ist ungefähr das Auge der dort Sitzenden vom Rand der Thymele entfernt. Nach dem früher Besprochenen fängt die 2. κερκίς von der Eisodos her, die unter der mittleren Treppe in dem verlängerten kyklischen Durchmesser, also 13,76 von der Scenenfront an, = reichlich 57 Spithamen. Das ist 7 Spithamen weniger als die Stelle, wo die Thymele zurücktritt, $3 + 22^1/_2 + 38^1/_2 = 64$ Auf dieser Strecke von 7 ist das Sehen weniger behindert, der Sehwinkel günstiger. Von da ab wird dann das Verhältnis stets günstiger, weil die Sitze sich stets mehr entfernen.

Etwas niedriger stelle ich mir dann die Altarthymele vor, halb so hoch wie gegenüber das Logeion bei α, $7^1/_2$ = die Hälfte von 15 Spithamen. Er miſst 11 geradeaus. Die erste Spithame bildet eine Stufe von der Tanzthymele her, so daſs man von dieser abwärts dann 2 mal, im ganzen $1^1/_2$ = 0,36050625 m, je $^3/_4$ = 0,180253125 tritt; falls man nicht lieber das Altargerüst wieder höher vorstellen und ein Steigen zu ihm hinauf vom Tanzgerüst her annehmen will. Von beiden Seiten her führen Treppen zu ihm hinauf, deren Stufen ich je 10 breit denke, so daſs ein Zygon von 4, wie beim komischen Chor, auf ihnen bequem Platz hatte, auf den Stellen 1. 4. 7. 10, und dann noch 1 Spithame Abstand von der Thymelewand war, so daſs der nächste Choreut dort bequem schreiten konnte.

Da die Säulenwand in Epidaurus 3,50 m, etwa 12 Fuſs hoch ist, so erreicht sie ziemlich die höhere Grenze der 10—12 Fuſs Höhe, die Vitruv angiebt. Wieseler 'Thymele' Anm. 87 glaubt, wie mir scheint, mit Unrecht, daſs nicht die Höhe des steinernen Baus gemeint sei. Mit dieser war die des Ganzen, den hölzernen Überbau eingeschlossen, so ziemlich gegeben,

wenn er als Grundlage dazu dienen sollte und derselbe als steigende Fläche gedacht wird. Denn stark konnte diese Steigung nicht sein. Eben aus diesem Umstand, daſs in Epidaurus die Säulenwand so hoch war, scheint sich doch die Richtigkeit von G. Hermanns Meinung zu bestätigen, daſs Vitruv von dem steinernen Bau sprach, als er 10—12 Fuſs Höhe angab. Seine Höhe ist die über dem Fuſsboden, worauf er steht; und die Orchestra ist allgemein der Ort, wo die *reliqui artifices* auftraten, sei es die unüberbaute oder die überbaute, indem die Höhe des Logeions nicht als die über der Ochestra relativ gedacht ist, mag diese damit übereinstimmen, wenn die unüberbaute gemeint ist.

Sahen nun etwa die auf den Thronen der beiden schmäleren Keile Sitzenden schlecht, so waren das doch nur wenig Personen. Und will man dagegen geltend machen, daſs doch immer diese wenigen vornehme Personen waren, denen man nicht schlechte Plätze gegeben haben werde, so denke man daran, wie schlechte Plätze zum Sehen die Besucher im ersten Rang, wenn sie der Bühne nahe sind, bei uns haben. Auch kam es nicht bloſs auf das Sehen, sondern auch auf das Hören an, was doch nicht gleichermaſsen gehindert ward. Überhaupt aber ist zu bedenken, daſs nur in Beziehung auf die dramatischen Holzbauten sich diese ganze Frage erhebt. Auf die unüberbaute Orchestra, die kyklische Thymele, das nicht verbaute steinerne Pulpitum war der Blick ganz unbehindert.

Für die Dekoration der Scenenfront dienten die 3 Spithamen vor ihr, die nach der orchestischen Analyse des Hippolyt hinter α noch erforderlich sind. Sie werden durch die auf δ γ β hinter α schräg vorspringenden Periakten seitlich abgegrenzt, indem durch dies Vorspringen zugleich nach vorn die Grenze bezeichnet wird.

Die Dekoration der Periakten bestand nach Pollux IV 131 in ὑφάσματα ἢ πίνακες. Pollux bespricht hier das Äuſsere, was die ganze innere Dekoration einschlieſst, sich noch ihr anschlieſst, und geht dann zu demjenigen über, was sich an die Thymele auſsen anschlieſst, um mit den ἀναπιέσματα zu schlieſsen. Die Periakten waren hölzerne, prismatische, leicht drehbare Gestelle, die auf dem Holzboden gedreht wurden, und zwar nach der Mitte der Dekoration zu, von der sie mit der jedesmal für das Spiel gebrauchten Seite absprangen. Der Leichtigkeit halber nimmt man lieber bloſses Balkenwerk an, und nicht von 3 Bretterwänden gebildete Flächen. Auf dieses Fachwerk hängte man die ὑφάσματα ἢ πίνακες. Hinter den Periakten trat die Mauer in irgend einer Art zurück oder waren Thüren (Pollux IV 126, vor welche hin, πρὸς ἃς αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν), wodurch es ermöglicht ward, sie heranzudrehen. Die der Fremde, die das nicht zur Örtlichkeit des Dramas Zugehörige darstellte, ward seltener bewegt, daher es von ihr τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα heiſst; häufiger die der Heimat, die das Zugehörige darstellte, daher es von ihr τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος heiſst, und daſs sie, wenn auch keine Scenenveränderung stattfand, die Meergötter hereinführte, die an der Seite des Hafens gedacht sind, welcher zur Seestadt Athen gehörte. Wenn aber die Periakten herangedreht

wurden, so wechselte die der Fremde τὸ πᾶν, die Darstellung des Alls, des Himmels, Tag und Nacht, wodurch sie, über τὰ ἔξω πόλεως, die Tageszeiten, wann das Stück spielte, angab; die der Heimat aber vertauschte die Gegend, die bei der Stadt. Die Parodos der Heimat — μέντοι, weil die Bedeutungen von rechts und links dabei andere als bei den Periakten sind — führt vom ἀγρός, dem der Stadt gehörigen, oder aus dem Hafen oder aus der Stadt, ihr selbst. Eine allgemeine Symbolik hat man ihr nicht, wie der Periakte der Heimat, beigelegt, die nicht blofs Meergötter, wohl unten am Gestell auf einer Platte ruhend, herbeiführte, während darüber θάλασσα, λιμήν abgebildet war, sondern auch πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ (Pollux IV 126). Sie war zu dem Ende wohl etwas stärker als die Periakte der Fremde gebaut. Sie und nicht die der Fremde dazu zu wählen, kam wohl daher, dafs die meisten ἐπαχθέστερα nicht aus der Ferne, sondern aus der Nähe kommen, und dafs es eben deswegen zweckmäfsig war, sie für solche Fälle schon als Periakte der Heimat etwas stärker einzurichten. Die der Fremde liefs man leichter, um nicht unnütze Mühe zu machen. Durch die Parodos der Fremde kamen die, die ἀλλαχόθεν, anderswoher als vom ἀγρός der Stadt, vom λιμήν, von der Stadt, πεζοί, zu Fufs kamen, nämlich nicht durch die Luft, wovon nachher gehandelt wird; anderswoher, natürlich dann durch den ἀγρός der Stadt oder durch Hafen, Stadt, doch nicht von diesen. Durch die Luft aber kamen die mit der μηχανή katexochen Kommenden, Götter und Heroen, die ja eben aus der Fremde kamen, falls sie nicht in der Luft blieben. Diese, ἡ μηχανή, lag über der Parodos der Fremde. Mehr darüber im Hippolyt bei der Erscheinung der Artemis.

Die Dekoration zwischen den Periakten hat von der Scenenfront an 3 Spithamen zur Verfügung. Glykera konnte in solchen προσκηνίοις gut stehen, etwa durch ein rundes Loch in einem ὕφασμα sehen; wie das ja auch bei unsern bemalten Theatervorhängen geschieht. Benutzte man so, wenigstens streckenweise, den ganzen Raum, so kann man darin zwischen der festen Scenenfront und der Dekoration gehen. Für diese brauchte man eherne Gestelle, hohe Staffeleien, nicht hohe an der Bühnenwand befestigte, sie verdeckende, bewegliche Dekorationen. Vgl. Niemann über Aspendos, zitiert in Zeitschr. f. bildende Kunst, Seemann, 1891, Juli, S. 231 aus Städten Pamphyliens und P. von K. Lanckoronski. Bei dem ehernen Proscenium, das Alexander d. Gr. bauen wollte, handelte es sich um einen prächtigen ehernen Boden, und dafs die Dekoration im ganzen und grofsen nicht Holz war, dafür spricht Vitruv 116, 7 ff., wo die *valvae* im Gegensatz gegen die übrige *scaena* aus Holz gemacht sind, falls dort nicht blofs an den undekorierten festen Bau gedacht ist. Für die erwähnte Art der Dekoration spricht folgende Kombination.

Zunächst mufste die Dekoration nicht höher als die Periakten sein, von denen sie begrenzt war. Sodann sind Andeutungen in ein paar Stellen gegeben.

Bei Varro r. r. ed. Keil III E 4 heifst es: *Perticae inclinatae ex humo in parientem, et in eis traversis gradatim modicis intervallis perticis annexis*

ad speciem cancellorum scaenicorum ac theatri. Solche Gestelle, oben und unten gleich breit zu denken, damit keine Lücken bleiben, wurden schräg angesetzt an die Mauerfront der *scaena* und, denke ich, um die Zuschauersitze der Vornehmen in der Orchestra, wie ich *ac theatri* auffassen möchte, hier an eigens gemachte Rücklehnen, um die Vornehmen von dem gewöhnlichen Publikum abzusondern.

Dafs die *cancelli scaenici* ehern waren, nicht hölzern, wie Varros Gestelle zum Sitzen von Höheren, möchte ich aus den Erklärungen des Lemmas σκηνή entnehmen, worin über griechischen Theaterbau späterer Zeit gehandelt wird, der noch nach Aufgebung eines vom Schauspielerplatz gesonderten Chorplatzes Einrichtungen alter Zeit erhalten hat. Die Stelle des *scriptor eruditus, cuius particulas quasdam ex integra narratione Suidas decerpsit* (Bernhardy), woraus Gregor. Nazianz., Etym. Magn., Phavorin. dieselben und andere *particulas* direkt und indirekt haben, enthielt etwa Folgendes: *σκηνή ἐστιν ἡ μέση θύρα τοῦ θεάτρου. περισκήνια δὲ καὶ παρασκήνια τὰ ἔνδοθεν καὶ τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης θύρας, χαλκᾶ κάγκελλα, ὧν τὰ ἐντὸς καὶ τῆς μέσης θύρας. σκηνὴ δὲ καὶ ὁ τόπος ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, παρασκήνια δὲ τὰ ἔνθεν καὶ ἔνθεν τῆς μέσης χώρας* [*θύρας?*]. *καὶ ἵνα σαφέστερον εἴπω, σκηνὴ ἡ μετὰ τὴν σκηνὴν εὐθὺς καὶ τὰ περισκήνια καὶ παρασκήνια ἡ ὀρχήστρα. αὕτη δέ ἐστιν ὁ τόπος ὡς εἴρηται ὁ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἔδαφος, ἐφ' οὗ καὶ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι. εἶτα μετὰ τὴν ὀρχήστραν βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, τετράγωνον οἰκοδόμημα, κενόν, ἐπὶ τοῦ μέσου, ὃ καλεῖται θυμέλη παρὰ τὸ θύειν. μετὰ τὴν θυμέλην ἡ κονίστρα, τουτέστι τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου.*

Der Verfasser dieser Erklärungen (vgl. dazu Wecklein, Philol. 1872, 439 f.; Rohde, Rhein. Mus. N. F. 1883, 258; A. Müller 'Griech. Bühn.-Alt.', 1886, 131 Anm. 2) will deutlich sprechen; *ἵνα σαφέστερον εἴπω*, sagt er, und er wiederholt genauer das *ἀσαφέστερον* Gesagte. Er unterscheidet *σκηνή* als *θύρα* und *σκηνή* als *χώρα, ὀρχήστρα*. Diese ist der Ort, wie gesagt, der den Boden aus Brettern hat. Nur 1 solchen Ort also giebt es. Dafs er etwa 2 Teile habe, einen höheren, *λογεῖον*, und einen niedrigeren, *θυμέλη*, die zusammen *ὀρχήστρα* hiefsen, davon sagt der Erklärer nichts; und da er recht deutlich sprechen will, so ist auch nicht anzunehmen, dafs das seine Meinung sei, die er nur nicht ausspreche. Weiter: *ἐφ' οὗ* (*καὶ*) *θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι.* Das *καί* hat nur Phavorinus. Man kann also daraufhin nicht erklären: worauf (selbstverständlich Tragöden und Komöden, aber auch — und das bezeichnet den Ort deutlich) die Mimen sich zur Schau stellen. Auf welchem, dem ganzen (nicht *ἐν ᾧ* = innerhalb dessen, in einem Teile von dem) die Mimen sich zur Schau stellen. *Θεατρίζειν* findet sich nur bei Kirchenschriftstellern; Polybius *ἐκθεατρίζειν* in geringschätzigem Sinn. Die Stelle Gregors von Nazianz, ed. Migne, Patrol. tom. XXXV 993 C, wozu das Scholion gesetzt ist, bezieht sich auf seine Mutter. Sie ist ..... *ἓν ἐπισταμένη κάλλος, τὸ τῆς ψυχῆς, καὶ τὸ τὴν θείαν εἰκόνα ἢ συντηρεῖν, ἢ ἀνακαθαίρειν εἰς δύναμιν· τοὺς δὲ γραπτοὺς καὶ τεχνητοὺς κόσμους, ταῖς ἐπὶ τῆς σκήνῆς* (*sic*, von dergleichen wimmelt der Text) *ἀπορρίψασα.*

Gregor meint weibliche, von Weibern gespielte Rollen, vgl. Sommerbrodt zu Lucian. de saltatione 28, und denkt natürlich an die Bühne seiner Zeit. Er hatte seine Ausbildung auch in Athen erhalten und kannte wohl das βῆμα θεήτρου des Phädrus. Da jedoch die Pantomimen allgemein verbreitet waren und der Epitaphios auf seinen Vater mehr gegen Ende seines Lebens, † 390, fällt, so wird er in jener Stelle dieser Rede, wo nicht τοῖς μίμοις, sondern blofs ταῖς steht, sc. γυναιξίν, verächtlich, nicht speziell an Athen gedacht haben. Der Erklärer jedoch that es, indem, wie die Erwähnung des Dionysos zeigt, die Erklärung sich auf die athenische σκηνή insonderheit bezieht. Hatte er sie auch aus älterer Quelle, wie auch ja schon Suidas im 10. Jahrh. sie hat — er im 11. Jahrh., Kirchhoff im Hermes a. a. O. 487 — und es bei ihm noch ἔστι heifst, so war doch auch diese wohl, nach dem Gebrauch von θεατρίζουσιν zu schliefsen, eine von einem Christen stammende. Was nun dieser wohl selbst in Athen gesehen, verallgemeinert er, und so der Scholiast zum Gregor, auf die spätere Form der σκηνή überhaupt. Auch zu 115 C, 116 A ed. Bened. Maurina, 604 C, 605 A Migne, wo Gregor. contra Iulian. I sagt: τοῦτο γελοῖον μᾶλλον ἢ λυπηρόν, καὶ εἰς τὴν σκηνὴν ἀποπεμπόμεθα, spricht das Scholion von οἱ μῖμοι, und zwar παίζοντες, und im Gregor selbst werden wir dadurch, dafs er bald darauf die Zeit Julians εἴτε τραγῳδίαν εἴτε κωμῳδίαν nennt, nicht von den Pantomimen aufs Drama gewiesen. Diejenigen, welche über jene Tragödie oder Komödie schreiben, thun es in Worten, wie er es auch thun will; aber jene Zeit selbst ist ihm eine thatsächliche Tragödie oder Komödie. Das andere Scholion aber zu Σκηνή in der *Oratio in laudem patris* versteht alle nachahmenden Darsteller und schliefst die Tragöden und Komöden des Dramas nicht aus, hebt sie jedoch nicht hervor, sondern denkt vorzüglich an die Pantomimen. Diese wurden von einem Schauspieler, vom Gesang eines Chors, der längst nicht mehr tanzte, begleitet. Als Justinian die Staatsleistungen einstellte, trat der Pantomimus aus dem öffentlichen Leben zurück, Sittl a. a. O. 250. 246. 251. Der Scholiast hat, wie das Etym. M. und Phavorinus, βωμὸς ἦν τοῦ Διονύσου, während Suidas ἔστι hat, was das Ältere sein möchte, indem der Verfasser der Erklärung aus Autopsie schrieb. Über die *planipedes* vgl. Wieseler 'Thymele' S. 78.

Der Altar des Dionysos nun, die θυμέλη in dieser Erklärung (die Figur ⌷ bei Suidas möchte ich als Grundrifs des Altars und der Stelle des Dionysos dabei ansehen), war ein vierecktes οἰκοδόμημα. Dies Wort deutet auf eine gewisse Gröfse. Vom römischen Theater ist keine Rede; dort folgte auf den Aufführungsplatz kein Altar, sondern die *orchestra*, worin die Senatoren safsen. Leer; nicht leer auf der Mitte seiner Oberfläche, als ob auf deren Seiten sich etwas befunden hätte, sondern = leer, in welchem nichts war, während unter der eben genannten ὀρχήστρα, dem Aufführungsorte, allerlei war, Maschinerien u. s. w. Auch an eine Höhlung im Bauwerk ist nicht zu denken; denn das ganze ist leer, also auch das ganze hohl. Nicht zu vergleichen sind daher die Schol. zu Eurip. Phön. 274. 284: ἐσχάρα μὲν κυρίως ὁ ἐπὶ γῆς βόθρος — ἐσχάραι τὰ κοιλώματα

τῶν βωμῶν — βωμὸς τὸ περιέχον τὴν ἐσχάραν οἰκοδόμημα — βωμὸς μὲν γάρ ἐστιν ὁ εἰς ὕψος ᾠκοδομημένος καὶ ἀνάβασιν ἔχων, ἐσχάρα δὲ ἡ ἐν τετραγώνῳ περὶ γῆν βάσις βωμοῦ τάξιν ἔχουσα ἄνευ ἀναβάσεως. Valcken. *fovea sive craticula imponebatur.* Vgl. in Tiryns von Schliemann Cap. VI Dörpfeld über die Opfergrube in der Aule; in den Mitteilungen des Instituts in Athen II 233 Köhler über den polygonal ausgemauerten 2,20 m tiefen Schacht mit Quadernlage an der Mündung in einer 3 m hohen Plattform, der einen gewachsenen Boden hat; und in den Untersuchungen über Samothrake denselben über den altarartigen Opferstein in der Blisnitza auf Taman, mit ganz hindurchgehender, senkrechter, trichterförmiger Öffnung, worunter im Boden abermals eine kleine Vertiefung ist, und II 25 über das auch bis auf den gewachsenen Boden hinabgehende *κοίλωμα.* Die Erde selbst sollte bei den chthonischen Kulten das Blut trinken. Daſs die *ὀπή* des *περιφερὴς λίθος* in der Mitte der kyklischen Orchestra zu Epidaurus ein bis auf den Boden durchgehendes Loch gewesen sei, wie man nach diesem Namen und der Vermutung, sie sei eine *ἐσχάρα* gewesen (*Πρακτ.* von 1881, *'Ανασκ.* S. 20, 4. 5; 21, 1 verglichen mit der Bezeichnung *ὀπῶν* S. 19, 13 für die in die Erde gehenden je 2 Löcher am Ende des Kanals vor den steinernen Querriegeln; und S. 21, 2 daselbst), denken möchte, ist dort nicht ausdrücklich gesagt. A. Müller 'Griech. B.-A.' S. 38 bezeichnet die *ὀπή* als ein Dübelloch von 0,085 Breite und 0,05 Tiefe. Die kreisförmige Einsenkung in der römischen Pflasterung zu Athen, 0,02 tief, 0,51 im Durchmesser, vgl. Leop. Julius in Lützows Zeitschrift S. 204, ist nach dieser Bezeichnung kein durchgehendes Loch. Der Stein in Epidaurus hat nach *Πρακτ.* a. O. S. 20, 2 einen Durchmesser von 0,71 m; der viereckte Marmorblock in Athen an der analogen Stelle *μῆκος* 1, 05, *πλάτος* 0,70 nach der Archäol. Ephim. 1862, S. 102, 10—6 v. u. Für die Errichtung eines *οἰκοδόμημα τετράγωνον* über diesen Stellen bieten also Form und Gröſse des *λίθος* und der *πλάξ* keinen Anhalt. Das *ἐπὶ τοῦ μέσου* bezeichnet die Stelle, wo das *οἰκοδόμημα* stand. Heiſst es: von der Mitte, von ihr, der Orchestra? Aber es steht ohne *αὐτῆς*, absolut. Es heiſst: auf der Mitte schlechthin, d. i. der des Theaters. Daſs dieser *βωμός* auch *βῆμα* für Musiker und Rhabduchen gewesen sei, davon ist nichts angedeutet. Daſs in Athen die Darstellenden den Altar und also auch den Gott, diesen also auch im Rücken umschritten, davon ist auch nichts gesagt. Er stand nach der *ὀρχήστρα*, wenn man von der *μέση θύρα* herkam; auf der Orchestra waren alle Schaustellungen in späterer Zeit, auch zur Zeit der Quelle des Scholiasten die der *μῖμοι.*

So lange der Altar noch hingesetzt wurde, behielten, denke ich, der Altar und der Gott ihre geweihten Stellen, die sie hatten. Jedenfalls wird der Kaiser Julian dafür gesorgt haben; und diese Einrichtung hatte Gregor doch wohl persönlich noch gesehen und hatte sie bei seiner Rede, seiner *invectiva I. in Iulianum,* im Sinn. Und die Einrichtung der Scenenfront an sich so wie für die Dekoration blieb damals doch wohl wesentlich auch dieselbe.

Die ehernen Cancellen wurden nach Bedürfnis mehr oder weniger schräge an die feste Front gestellt, unten auf dem Fuſsstreifen gegen eine Leiste, in der Höhe irgendwie an der Mauer befestigt, um sie besonders auch für den Fall von Wind zu sichern. Auf sie wurden Gewebe und Tafeln, eingewirkte und mit Öl gemalte Bilder enthaltend, gelegt, an den Querstangen befestigt, von ihnen herab gehängt. War der ganze Raum von 3 Spithamen vor der Mauer benutzt, so konnte jemand bequem zwischen Dekoration und Frontmauer stehen, sich bewegen; so Glykera in den προσκηνίοις.

Die Dekoration stellte nur das Nächste um die Thüren dar, wozu man sich, davon angeleitet, das Weitere hinzuzudenken hatte. Wie sollte man sonst auch z. B. Höhe und Breite von Palästen in richtiges Verhältnis gebracht haben? Wie konnte man überhaupt die ganze groſse Frontmauer dekorieren? Wie sollte das zu den Dimensionen des auf den Periakten Angedeuteten stimmen?

Σκηνή nun ist die mittlere Thür ins Theater (welche Anschauung auch bei *εἴσοδος*, *πάροδος*, *aditus* allgemein stattfindet). Dahin geht durch sie der Erklärer in seiner Vorstellung, in den Schauraum, den Raum des Schauens und Geschautwerdens, den gesamten, vgl. nachher *τὸ κάτω ἔδαφος τοῦ θεάτρου*; nicht bloſs der Bühne, wie Isidor. Origg. X 253: *Scaenicus, qui in theatro agit. Theatrum enim scaena est,* und nicht bloſs des Zuschauerraums, wie Isidor. Origg. XVIII 42: *Theatrum est, quo scaena includitur, in quo . . . omnes inspiciunt.* Vgl. Wieseler, Ersch und Gruber LXXXIII, 229. 230, Anm. 144; Wecklein, Philol. 31, 439; A. Müller 'Griech. B.-A.' 48. 49. Die *μέση θύρα* ist nicht die aus dem Hyposcenium, aus der Säulenwand in Epidaurus, Θ, wie eine solche sich auch in Assos findet.

Σκηνή ist aber auch eine *χώρα*, die Bühne. Daſs auch dies dem Suidas im Sinne lag, dafür spricht, daſs bei ihm sofort folgt: *καὶ Σκηνίτης, ὁ ἐπὶ τῇ σκηνῇ*.

Die *παρασκήνια* zu beiden Seiten der *χώρα* sind die vorspringenden Flügel, Bauten; die zu beiden Seiten der *θύρα* aber *χαλκᾶ κάγκελλα*. Zwischen den Flügeln liegt die *σκηνή* als *μέση χώρα*. Ob die Betonung *Σκήνη* im Lemma des Etym. Magn. einen Sinnunterschied andeuten soll? Sie steht das erste Mal vor der Bedeutung *μέση θύρα*, scheint sich aber sonst nirgends zu finden. Bei den Emendanda in Contextu ist nichts bemerkt.

Periscenisches, Umscenisches und Nebenscenisches, Parascenisches aber ist das von innen von der mittleren Thür und von dieser wie jener Seite der mittleren Thür (Befindliche); wozu das innerhalb, auch der mittleren Thür (Befindliche) gehört, eherne Cancellen. Von innen von der mittleren Thür ist = aus dem Scenengebäude her. So Sophokl. Elektra 78. 79 *θυρῶν . . . ἔνδον*, von der Thür her innen (vgl. 324 *δόμων*, Krüger 'Dial. Synt.' § 46, 1. 6), drinnen höre ich. Die Gitterthüren werden von innen her zugeschlagen. Innerhalb, *ἐντός*, wo, im Raum der Thüröffnung. Der Erklärer geht durch die geöffnete Gitterthür und dann durch die Thüröffnung. Die Cancellen der Gitterthür schlagen in die offenen *valvae* hinein. Die Pfosten

sind von einer gewissen Breite, in der Richtung von aufsen nach innen; an der innern Ecke sind die *valvae,* an der äufsern die Cancellen. Von der Mitte nach den Pfosten hin, an diesen nach innen, und von diesen nach aufsen an den Seiten der Mauerdicke laufen sie bis nach aufsen. An ihnen dienen Tücher zur Dekoration vom Innern der ganzen Thüröffnung von den Gitterthürflügeln bis an die Pfosten und an Pfosten und inneren Seiten der Mauerdicke herum. Die *valvae* sind massive, hölzerne, prächtige, ins Innere des Gebäudes schlagende Thürflügel; Wieseler 'Theat. und Denkm.' IX 15. Auch sie werden bei Dramen dekoriert. Die Dekoration der Mitte zwischen den Periakten kann nicht höher als diese sein; vgl. auch Pollux IV 124: *ἡ μέση . . . . δεξιὰ* ist dies und das, *ἡ ἀριστερὰ . . . . ἱερὸν . . . . . ἢ ἄοικός ἐστιν*, 128 *καθ' ἑκάστην θύραν, οἱονεὶ καθ' ἑκάστην οἰκίαν.* Die Cancellen reichten wohl nicht bis an die Höhe des untersten Stockwerks.

Im Hippolyt sind Kypris und Artemis durch Bildsäulen dargestellt, weil Artemis bekränzt ward. Die Cancellen mufsten daher sehr dicht, steil an der Mauer stehen, damit die Bildsäulen vor der Gebäudedekoration waren, und *ὑφάσματα* mufsten noch hinter den Bildsäulen hängen. Ein Dekorationswechsel wird dadurch erschwert; er findet auch im Hippolyt nicht statt.

Mit der bisherigen Entwicklung der Begriffe stimmt überein Isidor. Origg. XVIII 43: *Scena locus in modum domus instructa cum pulpito* (vgl. Vitruv. 120 *scaenam minoreque* u. s. w.), *qui pulpitus orchestra vocabatur, ubi cantabant comici tragici, atque saltabant histriones et mimi* (Darsteller poetischer Fabeln durch *motus corporis,* nach Isidor). Diese *orchestra* ist dieselbe, wovon das eben besprochene Scholion zu Gregor v. N. handelt. 47: *Thymelici erant musici scenici, qui in organis et lyris et citharis praecinebant. Et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum, quod thymele vocabatur.* In der *orchestra* standen sie; sie sangen *super pulpitum,* doch nicht = auf einem *pulpitum, quod* auf einem *pulpitus* stand, *qui orchestra vocabatur,* sondern, in *pulpitus-orchestra* stehend, sangen sie über ein *pulpitum-thymele* (so besser als: sie sangen über einem *pulpitum*). So wird die Stelle zu einem ausdrücklichen Zeugnis für das Vorhandensein eines *pulpitum* vor einem *pulpitus,* eines Aufführungsgerüstes *thymele* vor einem Aufführungsgerüst der *comici tragici histriones mimi.* Aber *olim;* der *pulpitus,* der *orchestra* hiefs, war damals nicht das einzige Aufführungsgerüst. Isidor braucht den Namen *orchestra* auch für die alte Zeit des *olim,* weil er ihn einmal für das Gerüst gebraucht hat, das an sich ein Sprechplatz war, das aber, als das eigentliche Tanzgerüst davor aufhörte, erweitert und zugleich zum Tanzplatz der *histriones et mimi* ward und nun insofern den Namen *orchestra* erhielt; er braucht den Namen *orchestra* wegen der Identität des kleineren und des erweiterten Gerüstes. Als kleineres hatte es noch ein anderes Gerüst, *thymele,* neben sich. Die *musici* für die *thymele* standen also *olim in orchestra* = *pulpitus* des Logeions. Als Stelle denke ich mir die Mitte, und je 1 Musiker rechts und links von dem Ort, wo man in der Mitte eine Treppe von der Thymele aufs Logeion brauchte und ansetzte, wenn sie nötig war; oder besser wohl noch, da sie hier doch

dem Blick etwas hinderlich waren, je 1 an den Enden des Logeions bei den Vorsprüngen, wo sie auch nach den Parodoi *praecinere* konnten und dieselben Treppenstiegen wie die Rhabduchen nach der Thymele hinab zur Verfügung hatten, wenn sie nach der *εἴσοδος* und vor der *ἔξοδος* des Chors sich zu und von ihrem Standort zu entfernen hatten, nachdem ihn einer hereingeführt hatte und wenn ihn einer herausführen sollte. Dort *praecinebant* auch den Schauspielern.

So bedeutete *orchestra* ursprünglich das Ganze, ehe das Drama entstand. Dann ward ein Teil davon fürs Logeion abgenommen und der Name *orchestra* auf den gröfseren Teil beschränkt. Nachher übernahm das Logeion auch dessen, modifizierte, Funktion für den Tanz, und das Ganze hiefs wieder *orchestra*, mit dem Unterschied, dafs es erst ein kreisrundes, dann zuletzt ein oblonges war. Zur Zeit des *olim* war die Zweiteilung. Vorher aber scheint der Kreis ein gröfserer und ein kleinerer, wohl für verschiedene Rundtänze, gewesen zu sein. Denn der kleine Kreis in der *λιθίνη περιφέρεια* zu Epidaurus, dem ein analoger in Athen entspricht, ist es nicht, wovon das Segment fürs Logeion abgenommen ist, sondern der gröfsere mit der excentrischen Lage, der dann noch durch den 2. und 3. Bogen für die Orchestra vorm Logeion erweitert ist. So findet sich auch in Athen noch im Scenengebäude unter ihm ein Rest eines alten Orchestraringes; s. Dörpfelds Angabe in A. Müllers 'Gr. B.-A.' S. 416.

Σκηνή war zunächst *ἡ ἀπὸ ξύλων ἢ περιβολαίων οἰκία*, Hesych. Aus einer solchen, allmählich gröfser gemachten, trat der Schauspieler, der sich in ihr kostümierte, während ihre Front nach Umständen mit Thür, Vorhang verdeckt und noch dekoriert ward. Die vergröfserte Vorderseite erhielt mehr Thüren, später die konventionellen 3. Um der Akustik willen erhöhte man den Bau der Scene mit dem Zuschauerraum und legte man oben Theologeion und Maschinerie an. Die Parodoi, früher offen, schaffte man durch vorspringende Flügel ab, um das Pulpitum, auch namentlich der Resonanz wegen, besser abzuschliefsen, verwandte diese Flügel zu mancherlei Zwecken, als Aufbewahrungsorte u. s. w., und richtete die Stücke so ein, arrangierte alte so, dafs man die offenen Parodoi nicht mehr brauchte. Das gröfsere Ganze ist allmählich aus dem Einzelnen, Kleineren entstanden, nicht das Allgemeine specialisiert (was Wieseler 'Thymele' 3 meint). Vgl. auch Wieseler 'Theat. u. D.' S. 62, 7—3 v. u. Das Wort *θύρα* bedeutet nicht blofs die Öffnung, sondern auch das diese Verschliefsende; Iliad. 24, 453. 4: *θύρην δ' ἔχε μοῦνος ἐπιβλὴς | εἰλάτινος*. Wenn Vitruv 119 sagt: *uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae,* so mufsten sie darum doch so gut dekoriert werden wie die Periakten, die *loca ad ornatus comparata;* denn das Stück spielte doch nicht immer vor einer *aula regia*. Mit Pollux stimmt überein, dafs dann die *valvae* diese Dekoration hatten, nicht die ganze *frons scaenae,* die mit ihrer Theatereinrichtung doch nicht einer *aula regia* glich. Die *hospitalia* sind nach 150 *domunculae habentes proprias ianuas, triclinia et cubicula commoda.* Auch dieses bezieht sich auf die Dekoration. Denn die Steinwand bestand doch nicht aus einer schmalen,

hohen *regia* in der Mitte, mit 2 *domunculae habentes proprias ianuas* daneben. Pollux hat nur 1 ξενών und eine εἱρκτή. Gäste wurden wohl auch mitunter in der Nebenwohnung der Familie untergebracht.

Der ganze Theaterbau war auch nicht aufs Drama allein berechnet. Dafür ist auch anzuführen, was Vitruv von der Einrichtung der *echea* auch fürs enharmonische Geschlecht sagt, welches in der Tragödie nicht vorkam. A. Bötticher sagt, Gegenwart 1881, Nr. 23, 264, daſs in Griechenland sowohl die Kirchenmusik als auch der eigentlich nationale Volksgesang unter den Hirten der Berge zwischen den Halbtönen unserer diatonischen Leiter noch jene feineren Abstufungen besitzt, die dem ältesten griechischen Gesange eigen waren. Und nach Helmholtz 'Tonempfindungen'[3] 431 halten die Orientalen noch jetzt Vierteltöne fest. So ist denn auch, trotz dem, was Aristoxenus über die Schwierigkeit und nachlassende Übung dieses Geschlechts sagt, nicht so unglaublich, was Vitruv 114 ff. über das korinthische und andere, italische, Theater in dieser Beziehung meldet und vorschreibt. Man muſs nur festhalten, daſs das Theater nicht bloſs fürs Drama, sondern auch für andere Aufführungen diente.

Die vorspringenden Seitenflügel waren nicht dekoriert; die Dekoration schloſs mit den Periakten ab. Tölken 'Über die Eingänge u. s. w.' S. 59 f. in 'Über die Antigone u. s. w.' macht geltend, daſs sie dann nicht παρασκήνια, sondern παρασκηναί hätten heiſsen müssen. Daraus jedoch, daſs προσκήνιον, das horizontale, einen Raum bezeichnet, wo die Schauspieler auftraten, folgt nicht, daſs neben der χώρα, die σκηνή hieſs, παρασκήνια, Nebenscenisches, nicht undekorierte Flügel, die der späteren Zeit zu den Seiten dieser χώρα, mit breiten und hohen Mauern bedeuten können. Daſs θυρία bei den παρασκήνια mit Bezug auf σκηνή = die μέση θύρα zu ergänzen sei, davon fehlt jede Andeutung, und die Stellung des καί vor τῆς μέσης θύρας in den erörterten Erklärungen des Scholions zu Gregor v. N. (s. o.) giebt gerade das Gegenteil an, daſs nämlich παρασκήνια auch ἔνθεν καὶ ἔνθεν der Mittelthür, also auch der Nebenthüren gewesen seien. Parascenien in diesem Sinn sind nicht θυρία, sondern neben der θύρα wie neben θυρία. Das Suffix -ιον ist hier nicht ein substantivisches, Kühner 'Ausf. gr. Gr.' I 706 γ und 3, sondern ein adjektivisches, ebenda 717 f., wovon dann der Plur. Neutr. substantiviert ist.

Aus der Bezeichnung der Thymele als eines οἰκοδόμημα und aus dem Umstande, daſs es heiſst, nach ihr komme die Konistra, könnte man schlieſsen wollen, sie gehe quer über den ganzen Platz vor dem Logeion. Doch mit Unrecht. Der Erklärer kommt in Gedanken aus der Mittelthür, geht geradeaus in der Mitte, über das Gerüst, Orchestra, kommt dann auf den Altar, wohinter er zuletzt geradeaus auf die Konistra trifft. Über die Breite der betreffenden Abteilungen des Raumes, wie weit sie nach links und rechts von dem Erklärer sich erstrecken, ist daraus nichts zu entnehmen.

Ein paar Bemerkungen über das Theater in Athen schlieſse ich noch an. Die Entfernung zwischen den untersten Ecken der zweiplattigen Stufe beträgt 22 m, etwas über 91 Spithamen, die = 21,8707125 m sind. Von

dieser Stelle an bis 13,26 von yz, der Scenenfront, bildet die Kante dieser untersten Stufe eine Parallele mit der Kante hinter der Reihe der Throne, welche Parallelen 3,10 von einander abstehen, während ein Thron durchschnittlich 0,60 Tiefe hat; s. 'Neue Messungen', Altonaer Programm 1883, und Leop. Julius in v. Lützows Zeitschrift XIII S. 198. Auf dem Platz vor den Thronen ist also Raum genug, um eine Treppe an eine 91 (mit Rand 92) Spithamen breite Thymele anzusetzen.

Wenn man den Steinstreifen an der innern Seite des aus griechischer Zeit stammenden Wasserlaufs von seinem halbkreisförmigen Teil an nicht in Tangentenrichtung, sondern kreisförmig fortgesetzt denkt, so würde dieser volle Kreis mit seinem nächsten Punkte, wie in Epidaurus, nach Maſsgabe der 'Neuen Messungen' berechnet, von yz 3,89 m entfernt sein. Der Wasserlauf ist in seinem halbkreisförmigen Teil, wie in Epidaurus, von der untersten Stufe begrenzt.

Auf den Thronen ist das Auge des Sitzenden von einer 91 Spithamen breiten dramatischen Thymele ungefähr 3 m, etwas weniger bei den Tangenten entfernt: 3,10 ∸ Rücklehne und Kopf des Sitzenden. Die Basis der Throne ist, Altonaer Programm 1882 S. 8, über dem Boden der Orchestra an deren Seite 0,36; dazu, was etwa die Dicke der römischen Pflasterung über dem alten Boden ausmacht; dann anderseits die Höhe des Sitzes, eines Polsters, des Leibes. So kommen wir nicht auf weniger als in Epidaurus. Auch der Abstand des nächsten Punktes des Logeions vom nächsten θρόνος, 9,15 m von yz Nordseite bis an den Thron, 'Neue Messungen' S. 4, ist nicht weniger als in Epidaurus die analoge Entfernung.

Rechts und links vom Bühnengebäude sind, Dörpfeld a. a. O. S. 415, Vorbauten, 5 m tief, 7 m breit, von denen in späterer Zeit ein Stück abgeschnitten ist. In älterer Zeit mögen dort, wie in Epidaurus, ansteigende Parodoi, also noch keine Gebäude gewesen sein. In dem nach Dörpfeld circa 20 m langen Raum sind später eine feste Scenerie, Proscenium, von 10—12 Fuſs Höhe, angelegt gewesen.* Da man später die Chöre ganz wegliefs, Dion. Chrysost. Orat., L. Dindorf I, 288, vgl. Welcker 'Gr. Tragg.' 1320, so muſste man die Stücke arrangieren; dasselbe war nötig, wenn darin Partien vorkamen, zu deren Aufführung jene offenen Parodoi nötig waren. Zu Lykurgs Zeiten aber war der Chor noch nicht so weit abgekommen, daſs man beim Theaterbau auf eine für ihn herstellbare Tanzthymele keine Rücksicht mehr nahm.

Daraus, daſs sich Reste eines polygonalen Ringes unter dem Bühnengebäude noch erhalten haben, ein kleiner Rest an einer Stelle und Andeutungen an einer davon hinreichend entfernten, folgt nicht, daſs es vor dem Bau des 4. Jahrhunderts nur eine groſse, kreisrunde Orchestra gab; a. a. O. S. 416. Haben sich diese Reste bis jetzt erhalten, warum kann die Zertrümmerung und können auch ähnliche Überbauung, Überbauungen nicht schon längere Zeit vor Lykurg, vielleicht stückweise, stattgefunden haben? Wie hoch ist dieser polygonale Ring von etwa 24 m Durchmesser? Wurde er, mit Erde oder anderem gefüllt, zu einem erhöhten Tanzplatz?

selbst mit Holz im Innern überbaut? Über einem Teil von ihm das hölzerne Bühnengebäude jährlich erbaut? Man kann nicht viel aus jenen Resten schliefsen, auch nicht, dafs dem 5. Jahrhundert kein Stein des jetzigen Zuschauerraums angehören könne; selbst nicht, dafs jene Teile einem ganzen Kreis angehörten.

Ich knüpfe nun, zu dem Theater in Epidaurus zurückkehrend, an dieses eine Erklärung der bekannten Angaben der Alten über das Links und Rechts in den auf die theatralischen Dinge bezüglichen Benennungen an.

Diese haben übereinstimmend den Sinn, dafs sie von der Richtung aus gedacht sind, welche der jedesmal Schreitende, Stehende hat; und dies läfst sich durchführen, wenn wir unter den *ἀψῖδες*, durch die der Chor trat, Thüren und Wege — *ἀψῖδας εἰς τύπον ὁδῶν* — an der Stelle ungefähr der rechteckigen Prosceniumsvorsprünge *H*, *H′* und *I*, *I′* in Epidaurus denken. Eine Schwierigkeit macht *ἀψῖδος*, *ἀψῖδας*, insofern *ἀψίς* von Rundbogen gebraucht wird und es sich um die jährlichen hölzernen Scenenbauten in Athen handelt, die hier denn typisch für die Bedeutung geworden sind. Indessen, wie man auch erklären mag, die Worte *ἀψῖδος*, *ἀψῖδας* stehen einmal da, und es heifst, dafs durch solche der Chor in dem alten athenischen Holzbau eintrat. Wie die Griechen anderswo, später bauten, davon ist nichts gesagt.

Die Pylonen, Δ, E und M, Λ in Epidaurus, können nicht gemeint sein; denn darstellende Personen treten nicht von der Strafse, sondern von irgend einem inneren Ort her ein.

Nur 2 *ἀψῖδες* giebt es; denn es heifst: *διὰ τῆς ἀριστερᾶς δεξιᾶς ἀψῖδος*.

Da der *χορός* durch die *ἀψῖδες* zieht, so sind nicht Eingänge aufs Logeion zu verstehen, weil er dieses doch nur selten, ausnahmsweise betritt.

Von den gerade und schräge hereinführenden Thürpaaren in Epidaurus *H* und *I*, *Z* und *K* können die letzteren nicht wohl gemeint sein, weil sie mehr als die ersteren in die *εἴσοδοι* der Zuschauer führen und es eben darauf ankommt, Zuschauer und darstellendes Personal möglichst bestimmt zu sondern.

So mufs man denn unter den *ἀψῖδες* Thüren im allgemeinen von der Art, Lage wie *H* und *I* in Epidaurus verstehen.

Tritt man durch die *μέση θύρα* aus dem Scenengebäude aufs Logeion hinaus, so liegt rechts die Thür des *ξενών*, links die der *εἱρκτή*. Vitruv nennt sie *hospitalia*. Diese beiden Thüren können nicht *τὰ ἔξω πόλεως*, *τὰ ἐκ πόλεως*, *μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος* bedeuten, weil ein *ξενών* nicht *ἔξω πόλεως* liegt, wenn man ihn zur *μέση*, als der Wohnung des Inhabers, die auf der andern Seite *τὰ ἐκ πόλεως* hat, in Beziehung denkt. Der Wechsel des *ἔξω* mit *ἐκ* ist zu beachten. Das *ἔξω πόλεως* kann nicht = aus der Stadt hinaus sein. Dann müfste diese Richtung doch dieselbe Bedeutung wie auf der linken Seite die *τὰ ἐκ πόλεως* bedeutende haben; es gäbe nur die eine Symbolik von links, der Stadt her, nach rechts, aus der Stadt hinaus. Der *terminus a quo* wäre beide Male die links aufserhalb des Logeions liegende *πόλις*. Was aber bedeutete dann dazwischen das Logeion und die *μέση*?

Stadt oder das, was aufserhalb der Stadt ist? Und wie wäre nachher das *ἐπιστραφεῖεν* von den Periakten zu verstehen? Es soll doch damit ein Drehen nach dem Logeion, nach der *μέση* zu bezeichnet werden, also in einander entgegengesetzter Richtung nach links und rechts geschehen. Das *ἐκ πόλεως* bedeutet, nach griechischer Ausdrucksweise, das, was wir als nach der Stadt zu liegend bezeichnen. Es bedeutet dies mit Einschlufs der Stadt; wie eben aus dem Gegensatz *τὰ ἔξω πόλεως* folgt. Gemeint sind also die rechte und linke Periakte, und diese haben dieselbe Bedeutung der Fremde und Heimat wie die rechte und linke Thür; denn analog ist *ξενών* eine für Fremde bestimmte Örtlichkeit, *εἱρκτή* gehört der Heimat an. Bei Vitruv ist der Unterschied verwischt, indem er für beide Örtlichkeiten die Bezeichnung ***hospitalia*** hat.

Partitiv ist das *ἐκ* hier nicht zu fassen = Teile von *πόλις*, *μάλιστα* von *λιμήν*. Es ist räumlich zu fassen, wie nachher bei der rechten Parados *ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως*, nur dafs es hier von der Lage, nachher von der Bewegung zu nehmen ist.

Bisher ist von der stillstehenden Periakte die Rede, und die Bedeutung ihrer sichtbaren Seite besprochen. Indem Pollux zu den Parodoi übergehen will, kommt ihm schon bei der *ἑτέρα*, der linken Periakte, die Vorstellung ihrer Bewegung, wie ihre Seite sichtbar wird und was sie dann zeigt. Sie *ἐπάγει* Meergötter. Ich denke, nicht gemalte, sondern körperliche, etwa an ihrem Fufsende auf einem Brett ruhende. Sofort ist nämlich angefügt: *καὶ πάνθ' ὅσα ἐπαχθέστερα ὄντα ἡ μηχανὴ φέρειν ἀδυνατεῖ.* Die Maschine trägt sowohl ruhende als bewegte Körper; sie wird im Theater dann gebraucht, wenn sie bewegt, wobei mittendurch in Pausen ruhendes Tragen vorkommen kann. Was ihr zu schwer ist, *ἐπάγει* die linke Periakte, indem diese das so Schwere tragen kann; also Körper, nicht Gemälde von Körpern. Sie sind zu denken als von der Höhe der Periakte herabkommend. Dafs es Periakten verschiedener Höhe, auch sehr hohe gab, ist aus der Erklärung des *κεραυνοσκοπεῖον* § 130 zu schliefsen. — Daran knüpft sich eine allgemeinere Bemerkung über beide Periakten in der Bewegung. Die rechte *ἀμείβει τὸ πᾶν*, das All, indem sie nämlich überhaupt dem Bedürfnis genügt, dafs man die Tageszeit des Stücks, das aufgeführt wird, wissen will; beide zusammen *χώραν ἀπαλλάττουσιν*, den Raum, worin die Örtlichkeit des Logeions und der 3 Thüren liegt, *τὰ ἐκ πόλεως* und *λιμένος* und *τὰ ἔξω πόλεως*, die Tageszeit, *τὸ πᾶν* braucht dabei nicht mit geändert zu werden.

Wer durch die Thüren auftritt, davon ist bisher nichts gesagt. Es sind selbstverständlich diejenigen, deren *καταγώγιον* jede ist. Nur einmal, § 125, ist kurz vom *εἰσελαύνειν ἁμάξας καὶ σκευοφόρα* die Rede. Jetzt werden die *πάροδοι* besprochen. Wohin? aufs Logeion. Für wen? für die Schauspieler; gelegentlich auch einmal für Choreuten, was nicht ausgeschlossen ist; ebenso wie Schauspieler auch einmal, falls sie ausnahmsweise *κατὰ τὴν ὀρχήστραν* hereingekommen sind, vermittelst Treppen *ἐπὶ τὴν σκηνήν* hinaufsteigen. Wie sie *κατὰ τὴν ὀρχήστραν* hereinkommen, ist nicht gesagt; sondern nur durch den Zusammenhang angedeutet, dafs sie es nicht

durch die πάροδοι thun. 2 πάροδοι giebt es, eine rechte und eine linke. In Epidaurus sind an jeder Seite 2 Pylonen und 2 Wege herein, einer zur Orchestra und zu den Sitzen um sie, einer zum Logeion hinauf. Kommen nun die Schauspieler, auch wohl einmal Choreuten, durch die πάροδος von der Seite der Heimat, so liegt von diesen 2 Wegen der zur Orchestra und den Sitzen links, der zum Logeion rechts, in der Richtung der Kommenden. Der zum Logeion ist die rechte Parodos. Umgekehrt ist es auf der Seite der Fremde; der zum Logeion ist dort die linke Parodos. Im Gegensatz zu einander heifsen die 2 Parodoi die rechte und linke. Die Wege neben ihnen, die das Publikum passiert, sind die Eisodoi. Pollux sprach erst von dem Fall, dafs die rechte Periakte gedreht wird, dann von dem Fall, dafs auch die linke gedreht wird; und ohne Sprung im Gedanken geht er dann von dem ἀμφότεραι zu der Parodos zuerst der Heimat über. Wo, wie das eigentliche Hereinkommen des Chors geschieht, das übergeht er; wie er überhaupt von der Orchestra als dem Tanzplatz des dramatischen Chors sonst nichts sagt. Er lebte eben zu einer Zeit, als die alten dramatischen Chöre nicht mehr gegeben wurden.

Der Chor aber zog herein von der Seite der Heimat διὰ ἀριστερᾶς ἀψῖδος, ἐκ πόλεως und von der Seite der Fremde διὰ δεξιᾶς ἀψῖδος, πρὸς πόλιν. Er kam aus *H* und *I* durch *H'* und *I'* aus der σκηνή heraus. Bei dieser Richtung war die Heimat links, die Fremde rechts.

Der τρίτος ἀριστεροῦ hatte die vornehmste Stelle, die beim Publikum in der Mitte des linken Stoichos. Es ist an die gewöhnliche Art des Einzugs gedacht, an die von der Heimatseite her, wobei der ἀριστερὸς στοῖχος πρὸς τῷ θεάτρῳ ἦν.

So erklären sich übereinstimmend alle Angaben über das Links und Rechts. Der Standpunkt dabei wechselt nicht und ist nicht bald auf dem Logeion und in der Scene, bald auf der Orchestra und im Publikum. Es ist immer der der Richtung der Schreitenden, Stehenden, je nachdem allerdings diese jedesmal hierhin oder dorthin gerichtet sind.

Zu erklären ist noch der Sinn von ἀγρός. Es kommt darauf an, ob an *reges* oder *privatos homines*, an Tragödie oder Komödie gedacht ist. In jenem Fall ist ἀγρός das zur Heimat gehörige Landgebiet, im Gegensatz zur Fremde; ἀγρόθεν ἢ ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως im Gegensatz zu ἀλλαχόθεν, denjenigen, welche πεζοί, ἀλλαχόθεν wie jene von λιμήν, πόλις, auch πεζοί, kommen, zu Lande, auf dem Erdboden. In diesem Fall aber ist es das Land im Gegensatz zur Stadt. Sie waren ἐκ πόλεως ὁδεύοντες ὡς πρὸς τοὺς ἀγροὺς ἢ καὶ θέατρα oder πρὸς πόλιν ὡς ἐκ θεάτρων ἢ ἀπ' ἀγροῦ. Das Hinaus πρὸς πόλιν ward an derselben Seite wie das Herein ἐκ πόλεως symbolisiert. Die θέατρα sind die zur Schau gestellten Örtlichkeiten, wo das Stück spielt, Teile der πόλις, des ἀγρός, wohin, woher man von anderen, zu andern Teilen kommt. Man konnte auch, was natürlich selten vorkommt, von der einen Seite herein, vor der Dekoration, dem θέατρον hier, vorüber, nach der andern Seite wieder hinaus sich begeben. Ist die Dekoration ein Teil des ἀγρός, Gefilde, Dorf, so ist die ganze πόλις draufsen, sowie ein

Teil des ἀγρός; ist sie ein Teil der πόλις, so ist der ganze ἀγρός draufsen, sowie ein Teil der πόλις. Zur See aus der Fremde Kommende kommen zu der Örtlichkeit der Dekoration vom λιμήν oder, wenn die Dekoration λιμήν ist, bei der linken Periakte aus dem Hintergrunde herein, wie die Meergötter es an der linken Periakte thun. Wer ἀλλαχόθεν zu Fufs, nicht durch die Luft, kommt, Mensch, Heros, Gott, Tier, kommt durch die linke Parodos oder aus den Hintergrunde neben der rechten Periakte. Die Erklärung des doppelten Sinns von ἀγρός bei G. Hermann, Aeschyl. II p. 649. 650, dafs einmal von *suburbiis,* einmal von *remotis ab urbe locis* die Rede sei, ist zu unbestimmt. Was ist *remotum?* wo beginnt es? Bei Vitruv ist der Unterschied im Gebrauch von ἀγρός verwischt. Alles ist zum Teil des einen grofsen Römerreichs geworden. Und so redet er von *a foro* und *a peregre.**)

Die Quellen siehe bei A. Müller 'Griech. Bühnenaltert.' S. 157 ff. Vgl. Studemund 'Anecd. var. Gr.' I p. 254. 256 zu Ioann. Tzetz. Proll. in Aristoph. in Ritschel. Opusc. I p. 209, und Bergk Aristoph. 1857 p. XL § 33.

Im Lex. Vindob. p. 246, 8—10 ist die Stelle von λυρικοί bis θεούς nur zwischengeschoben, und 246, 11 geht ταῦτα τὰ δράματα nur aufs Drama. Vgl. 247, 1. 2 τὰ σκηνικὰ δ' ἀπ' αὐτῆς (τῆς σκηνῆς) καλούμενα δράματα καὶ πρακτικῶς ἐτελεῖτο καὶ λογικῶς. Die Stelle bezieht sich auf lyrische Aufführungen gar nicht.

*) In der Parodos der Antigone, στρ. α', konjiziere ich τὸν λεύκασπιν φῶτ' (Hesych.) ἀγρόθεν φῶτα βάντα πανσαγίᾳ, den von der Fremde gekommenen, doch zuletzt vom thebanischen ἀγρός her λάμποντα, der dann πανσαγίᾳ fortgegangen, geflohen war.



Heirkte mit

4. Nebenthür (30-24). 33 34. Periakte und Aditus 46 47

46 22 24 26 28 30 32 34 36 38 40 42 44 46

δ γ β

α β γ δ ε ς ζ η θ ι ια β γ δ ε ς ζ η θ κ κα β γ

anstossende Parodos (47-48, α-ιε)

anstossende Parodos (47-48, α-ιε)

46 34 46

anstossenden Altar, unten (α-με)

Zei

(au













